HUSSAIN GUM'A

ترجمة

د. حسين جمعة

تداخل أجناس الفن

2007

منشورات أمانة عمّان الكبرى

تداخل أجناس الفن

اسم الكتاب :داخل أجناس الفن / أوفسيانيكوف . . . (وآخرون)

ترجمة : د. حسين مسلم جمعة

الطبعة الأولى : ٢٠٠٧

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
(٤٢٣ / ٢ / ٢٠٠٧)

٧٠٢

تداخل أجناس الفن / أوفسيانيكوف . . .(وآخرون) ؛ ترجمة
حسين مسلم جمعة ـ عمان : المترجم ، ٢٠٠٧ .

(١٤٧)ص .

ر .أ . : (٤٢٣ / ٢ / ٢٠٠٧) .

الواصفات : / الفن // الفنون الجميلة/

■ أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية

الصف و التنفيذ : مؤسسة أورانوس

تلفاكس: ٥٦٠٦٠٦٢

عدد النسخ: ١٠٠٠

تداخل أجناس الفن

ترجمة

د. حسين جمعة

منشورات أمانة عمان الكبرى

٢٠٠٧

المؤلفون

ـ فيكتور فانسلوف :

عالـم جمـال معـروف ، وهو من أبـرز أسـاطين الاتـجاه الجـمالـي في الـفن السوفياتي ، التيار الذي سطع في الساحة السوفياتية في الخمسينيات من القرن الماضي إلى جانب الاتجاه الطبيعي والاجتماعي وغيرها . وله مؤلفات عدة ، نذكر منها :

- الشكل والمضمون في الفن .
- ارتقاء الفن .
- قضايا الجميل .
- فن رسم اللوحات .
- جماليات الرومانسية .
- نمو الشخصية المتكافئة وأجناس

وله دراسات جادة في المعرفة الفنية وتداخل الأجناس منشورة في العديد من الدوريات والحوليات .

ـ أفنير زيس :

من أشهر دارسي أجناس الفن المختلفة ، وضع آراءه وطروحاته في مؤلفه المرجعي الضخم «الفن وعلم الجمال» الذي صدر عدة مرات ، وكان تأثيره واضحاً في الدراسات الجمالية والفنية ، بالإضافة إلى مؤلفاته في طبيعة الفن ودوره في الحياة الاجتماعية ، وأبحاثه في بنية التفكير الفلسفي والفني ، ويمتاز منهجه بالمزج ما بين الجمالي والاجتماعي .

ـ قسطنطين مكاروف

باحث في المعارف الفنية ، يتخذ من الفنون التشكيلية وفن العمارة محوراً رئيساً في دراساته ، وله اهتمامات خاصة في تداخل هذه الأجناس وتعالقها بجماليات الأشكال الحافة بالفن الخالص ، مثل الديزاين والحرف اليدوية والصناعية ومهارات اللعب المختلفة أو ما يسمى بجماليات العمل والإنتاج .

- **يوري بوريف :**

أحد أبرز أسماء الاتجاه الجمالي في الفن في الفترة السوفياتية ، له اهتمامات خاصة بالنقد الأدبي وسيكولوجيته ومناهجه ونظرياته ، إلى جانب دراساته في الأسلوب وطبيعته ، وفي التحليل الأسلوبي والأسلوبية . أصدر عدداً من المؤلفات المهمة ، نذكر منها :

- المعايير الجمالية الرئيسة .
- مدخل في علم الجمال .
- في المأساوي . .
- في التهكمي . . .
- علم الجمال .

والكتاب الأخير صدر عدة مرات ، وشغل مكانة مؤثرة في أدبيات علم الجمال .

المحتويات

المقدمة

حب الفن : يعني حب الجمال ، وحب الجمال ـ هو حب الحياة والإبداع والكفاح في سبيل المثل العليا ، والفن كنواة أساسية في مكونات الثقافة الجمالية يهب الإنسان فرصة التفرس في العالم المحيط في تنوعه وأشكاله المختلفة ، وفي تجلياته الأخلاقية والاجتماعية والجمالية العديدة وغيرها ، وينمي كفاءات الفرد الذهنية والإبداعية .

والفن كقوة حافزة مستشعرة ومثيرة ، تتناغم مع القوى الداخلية الكامنة وتتفاعل معها وتنفعل بها ، لتستثير مواطن الخيال الخلاق وتحفزه ليستثير بدوره التفكير الفاعل ، ويلهم القوى الإبداعية المنتجة . ويصقل الفن ذائقة الإنسان ، كما يلعب دوراً حيوياً في تشكيل رؤيته للكون والحياة كشخصية متكاملة . . . مما يعزز موقفه من العالم ، ويثري ثقافته الروحية والمعنوية ، ويبدد أوهامه ويرسخ فرديته المنسجمة مع الواقع سواء بالقبول أو الرفض المبرر . . مما يعني نسج ملامح الشخصية الإنسانية المتكاملة حسب قوانين الجمال ، وتمكينها من إرواء ظمئها من الحياة ، وإنعاش وجودها بالمضامين الرفيعة والمغزى العميق . . فتغتني خبرات الفرد وكفاءاته وقدراته ، وتتعزز مواهبه ومداركه .

مهدت التطورات العلمية المتسارعة وثورة المعلومات والاتصالات ووسائل التقنية المتنوعة ، وما واكب ذلك من تصاعد دور المعارف العلمية وولوجها إلى شتى حقول حياة المجتمع وتأثير ذلك على الحياة الروحية والمادية . . شقت الطريق أمام تضافر العلوم المتباينة ، وخلقت ظروفاً مواتية لتعاون وتطوير جميع أجناس الفن ، وأسهمت في رفع مكانة الأدوات المستخدمة في العلم ، التي شرعت في معاضدة الوسائط المستخدمة في الفن ليرتقي في استكشافه للواقع إلى مراتب دقيقة ، حيث أخذت الأدوات والوسائل التحليلية ومناهج العلوم الطبيعية تغزو معظم أجناس الفن وتساعد على بروز أجناس جديدة ، ترتكز إلى التحقق

والإعجاز التقني للمقاصد الفنية ، مثل : السينما والتلفزيون والتصوير الفوتوغرافي وغيرها ، مما قلص المسافة بين التفكير العلمي والتفكير الفني وأحيى التأثيرات المتبادلة بينهما ، ودشّن ما يسمى بوحدة المعرفة الإنسانية كالتي كانت أنْساغُها متوافرة في الأزمنة القديمة .

وهذا التقارب بين التفكيرين عزز من مكانة الفن وأجناسه المختلفة ورفع من سويته وجدواه ، وجعل من كشف وظائفه المتعددة ودوره في الحياة الاجتماعية أمراً ملحاً ، ودفع إلى ضرورة دراسة أجناسه الجديدة المجترحة والتقليدية وتعالقاتها المتشعبة .

بعد أن غدت وسائط المعرفة الإنسانية ملكاً متاحاً تغترف منه العلوم والفنون بما يخدم ارتقاء وسائلها وأغراضها ، أضحى كل علم أو فن يعيش على مدى تأثره بغيره وتأثيره فيه ، وهذا الواقع جعل من دراسة تداخل الفنون وتعاون وسائلها المتراكمة ضرورة لا غنى عنها .

ومن هنا جاءت أهمية هذه المقالات التي تم جمعها من مصادر ومراجع مختلفة لتكشف مدى التواصل القائم ما بين شتى الأجناس الفنية والوسائل المتعالقة سواء الأصلية أو المستعارة التي تماهت مع بعضها لتجدد من دماء الأجناس الفنية وتكسبها بعض ملامحها الخاصة . وتسعف هذه المقالات القارىء في الاقتراب مع عالم الفن وأفق تلقيه من منظور التكافل التام بين الفنون ، وتسهل عليه إدراك الفن كنشاط فكري فاعل يجترح خيالاً خصباً ومخيلة فسيحة وقدرات ذهنية وانفعالية عالية ، تهز وعي الفرد ليقتحم العالم والذات ، وتكون مبعث نشوء معايير قيمة في دنيا الرؤى والأحلام وفي حقول مفاهيم الجليل والجميل خاصة والإبداع عامة .

المترجم

أسس تصنيف أجناس الفن

أسس تصنيف أجناس الفن

يحضر الفن فعليّاً كمنظومة تضم جميع أجناسه المفردة ، التي تتداخل فيما بينها وتخضع لمهام النشاط الفني بمجمله في هذا العصر أو ذاك . وكل فن من الفنون ما هو إلاّ تعبير عن قوانين الإبداع الفني عامة ، إلى جانب خصوصيته في امتلاك تفرده الذي لا يتكرر .

ومع إدراك تميّز الجنس الفني كظاهرة متكاملة ، موجهة إلى تطوير مختلف ملكات الإنسان الإبداعية الشاملة ، وليس لتطويرر بعضها فقط ، فإن هذا الإدراك يرتبط في علم الجمال بالوحدة الجدلية لشمولية ومحدودية كل جنس من أجناس الفن في تجسيد العالم والإحاطة به .

كل فن بمفرده قاصر نسبيّاً في إمكانياته عن إعادة صياغة الحياة مباشرة ، وهو يخضع عموماً لمجال «تابع»خاص ، والجنس الفني يعكس بعض ظواهر الواقع بصورة أفضل من غيره ، وغيره بصورة أقل ، وثالث لا يعكس شيئاً على الإطلاق . فالموسيقا - على سبيل المثال - تمتلك قوة غير عادية في التعبير عن حالات الإنسان الروحية ، ولكنها في الوقت ذاته تتسم بالضعف في نقل جوانب العالم المادي العيانية . والأدب يستطيع ترجمة كلام الناس مباشرة ، وفي الوقت ذاته فإن الرسم عاجز عن هذه المهمة ، والنحت يبرز بوضوح تعبيرية انسجام الجسم مع حجمه ، وهذا ما لا يمكن أن يفعله الأدب والرسم والموسيقا . . وهكذا دواليك .

وهذا التباين يفسر خصوصية المضمون ، وأيضاً الوسائل الخاصة لبناء الصورة في كل فن من الفنون .

وعليه ، فإن كل فن من الفنون يمتلك وسائل التغلب على محدوديته النسبية ، ويستطيع عن طريق دمج التصوير المباشر وغير المباشر ، وعن طريق استخدام ترابط مختلف جوانب التجربة الحياتية . . يعني تحريك الفنانتازيا لاستثارة التصورات التراسلية ، وتجسيد الحياة بامتلائها ، وبما يضمن حل هذه المهمة الفنية أو تلك ، وعندما يلجأ أي فن بشكل مباشر إلى إعادة صياغة موضوعته الخاصة ، فإنه يعكس بشكل غير مباشر الحياة بقدر ما من التمام الذي تحدده الأهداف الفنية في كل حالة على انفراد . وهكذا ؛ فإن الموسيقا لا تشعل فينا حالة انفعالية لأي ظاهرة حسب ، وإنما ترسم عبر ذلك الصورة أمامنا كما هو الحال في («القتال بالقرب من كيرجينتس» لريمسكي كورساكاوف») ، ويمكن أن تنفذ إلى الرسم تداعيات سمعية كما في (خشخشة الماء» للفيتان) ، ويمكن أن يتحول النحت إلى توصيف ورمز للعصر («العامل والفلاحة» لموخينا») .

كل فن من الفنون يحظى بقيمة فنية لا تتكرر ، ذلك لأن الفنون المختلفة لا تتحدث عن الشيء الواحد بصورة مختلفة حسب ، وإنما تقول عنه شيئاً مختلفاً كذلك .

جرت العادة منذ زمن بعيد في علم الجمال على تقسيم الفن إلى ثلاث مجموعات : الفن المكاني (العمارة ، النحت ، الرسم وغيرها) ، والفن الزماني (الأدب والموسيقا) ، والفن الزمكاني (المسرح وغيره) . كما سميت الفنون المكانية أيضاً الفنون الثابتة (العيانية) ، أما الزمانية فسميت بالديناميه (المتحركة) ، والزمكانية بالتراكبية (يعني تراكب الزمان والمكان ، الثابت والمتحرك) . ويرتبط تباين هذه المجموعات كذلك باختلاف أعضاء الإدراك والتلقي : فالفنون المكانية تدرك بالعين ، والزمانية تدرك (أو يمكن أن تدرك) بالسمع ، أما الزمكانية -فتدرك بهذه وتلك في آن واحد .

ينبغي ملاحظة أن مصطلحات هذا التصنيف كلها افتراضية ونسبية . فمفهوما الزمان والمكان في هذه الحالة لا يتعيّن تناولهما في دلالتيهما الدقيقة (لا بالمعنى الفلسفي ، ولا بالمعنى العلمي/ الطبيعي) ، لأن الحديث يدور على المغزى الفني الخاص لهذه المفاهيم . فكل فن يتواجد فيزيائياً في الزمان كما في المكان في الوقت ذاته .

وهذا ما ينطبق على نسبية تحديد التخوم الفاصلة ما بين مجموعات الفن ، حسب علامات الثبات والحركة . فالنحت والرسم يمثلان المواد غير المتحركة ، أما الموسيقا والشعر - السيرورات المتغيرة . لكن النحت والرسم يمكنهما بشكل غير مباشر نقل الحركة ، والموسيقا والشعر ترجمة العالم المادي . فالتباين بين الفنون في هذه الحالة ليس مطلقاً ولكنه موجود ومهم لهذه الفنون . ولهذا ، يتجلى في هذا التصنيف .

ونجد في بعض مؤلفات علم الجمال تقسيماً آخر للفنون : إلى تشكيلية وتعبيرية . وهذا التقسيم له أساس معروف ، ولكنه أيضاً افتراضي جداً ، فالفنون التي تجسد فقط ، ولا تعبّر عن شيء ، أو العكس تعبر ولا تجسد شيئاً لا وجود لها . فكل فن من الفنون يمتلك القدرة على التجسيد وعلى التعبير كذلك ، وهذان يتآزران ويحدّدان لب الصورة الفنية . أما الاتحاد ما بين التجسيد والتعبير في كل فن من الفنون فيتجلى بطابع خاص .

وعلى سبيل المثال يشار إلى فن العمارة والموسيقا وكأنهما غير تشكيليين ، وأنهما ينتميان إلى الفنون التعبيرية . ومع ذلك فإنهما ، وهما يعبران عن الأفكار والمكابدات والتعالقات الدلالية ، يقومان بالتجسيد أيضاً (ولو على شاكلتهما) . والتجسيد - هو اتفاق أو تماثل صور الفن مع الواقع . أما التعبير - فهو المغزى الفكري/ الانفعالي الداخلي ، الخاص بالتجسيد . ولهذا فإن وحدتهما تمس

كل فن ، وينهار الإبداع الفني خارج هذه الوحدة . لكن ، من البديهي أن لهذه الوحدة طبيعتها الخاصة في كل فن .

فن العمارة لا يجسد بالمعنى الذي يجسد فيه الرسم ، ويمكن أن لا يكون فيها تطابق مع ظواهر الواقع الفردية الملموسة . لكن صورها شبيهة بظواهر الواقع الملموسة ، وتتفق مع إيقاعاتها وتناسبها وقوانينها . وعليه ، يمكنها تجسيد أفكار عميقة ، ويمكنها أن تتحدث عن صورة الواقع ، وعن نوازع الإنسان وأفكاره . والجدير بالذكر ، أن ثمة حالات فردية في فن العمارة يظهر فيها تشابه مع الظواهر الفردية الملموسة (العامود يمكن أن يذكّر بالإنسان ، ورواق الأعمدة بالغابة ، والقبة – بالمغارة ، ورأس العامود ببرعم الزهرة وهكذا) .

كما لا يوجد تشابه عياني في الموسيقى مع المظهر المرئي للظواهر الملموسة ،التي يقوم عليها التجسيد في الرسم . لكن هذا التجسيد يظهر طبقاً لخصوصيته ، حيث يستند إلى التشابه في المعاناة الانفعالية ، وعمليات التطوير والتعالقات المعنوية في الموسيقا وفي الواقع الفعلي ، ولا نتحدث هنا عن إمكانية الترجمة التجسيدية للأصوات وإيقاعات الحياة وترنيمات الكلام الإنساني .

وصفوة القول أن وحدة التجسيد والتعبير هي قانون عام لكل الفنون ، مع أن هذه الوحدة تكون في بعض الفنون مميزة ، وتنجز بوسائل خاصة . ويؤدي الإخلال بهذه الوحدة إلى الابتعاد عن الطبيعة الفعلية للإبداع الفني . وعليه ، فإن تقسيم الفنون إلى تجسيدية وتعبيرية له دلالة نسبية وليست مطلقة . ويمكن الحديث حول خصوصية التجسيد أو التعبير في كل جنس من الفنون على حدة فقط ، وأيضاً عن أن وحدة التعبير والتجسيد في بعض هذه الفنون تقوم على أساس التجسيد ، وفي الأجناس الأخرى – على أساس التعبير .

والفنون وهي تشكل منظومة موحدة ، تتعالق إلى جانب ذلك مع مجالات نشاط الإنسان البينيّة ، وهذا ما يؤثر على تصنيفها كذلك .

هناك بين الفنون العديدة ما هو قريب من النشاط العملي للإنسان ، ومرتبط مباشرة بالإنتاج . من ضمن هذه الفنون - فن العمارة والفنون التطبيقية/ التجميلية . وهي تشكل «بداية» لمنظومة الفنون ، التي تتبرعم من سيرورة العمل ، وتحمل في طياتها ظواهر ، بينيّة ، بين العمل والفن ، وبين الفن واللافن : ففي مجال فن العمارة والفن التطبيقي/ التجميلي تلوح مظاهر فنية واضحة تماماً (ليس بمعنى النوعية ، وإنما بمعنى الانتماء إلى الفن) ، وأخرى غير فنية تماماً ، وثالثة تقع على تخوم ما هو فني ولا فني .

ويوجد من جانب آخر بين الفنون المتنوعة ما هو قريب جداً من «اللعب» ، حيث يعني مصطلح «اللعب» الإبداع الفني نفسه . وهي جميع الفنون المشهدية والتمثيلية ، التي تبدو وكأنها تشكل «النهاية» الأخرى لمنظومة الفنون ، التي تدخل في طور«اللعب» . وهذه تحمل في ذاتها ظاهرة «البينيّة» ما بين الفن واللعب ، وما بين الفن واللا فن : وتوجد في حقل السيرك والمنوعات الموسيقية ظواهر فنية واضحة ، وأخرى غير فنية واضحة أيضاً ، ومثلها الفنون التي تقع على تخوم ما هو فني ولا فني .

إذا تناولنا الفن في مجمل تفرعاته كلها ، نجده ينبع بيسر من حقل العمل (الإنتاج) ، وينتقل بيسر كذلك إلى مجال اللعب (الرياضة) . ولكن ، ما دام الفن نشاطاً مادياً ، فإن خصوصيته تتكشف في فض تعارض العمل واللعب ، وذلك لأن الفن ، إلى جانب ذلك ، شكل من أشكال الوعي المجتمعي ، أي شكل خاص من أشكال الأيديولوجيا ، واستيعاء العالم . هذه الدلالة تسم جميع الفنون عموماً ، وتتجلى مباشرة في الأدب . وعليه ، فإن الأدب يقع في

«مركز» منظومة الفنون ، وفنون «العمل» (التطبيقية) وفنون «اللعب» (التمثيلية) تشكل «جناحيه» . وتغدو الفنون التشكيلية وفن الصوت (الموسيقا) حقولاً انتقالية . فهي من جانب تنشحن بالخواص العامة بين فنون «العمل» ، والأدب (المادية المباشرة إلى جانب الطابع السياقي للفنون التشكيلية) ، ومن جانب آخر بين الأدب وفنون «اللعب» (الصوتية والعملياتيّة إلى جانب طابع العزف الموسيقي) .

وهكذا ، فإن منظومة الفنون المتفرّعة من طبيعة النشاط الفني تتجلى في المخطط التالي :

الفنون التطبيقية (فنون العمل)	فن العمارة الفنون التطبيقية/ التجميلية	
الفنون التشكيلية	النحت الرسم الغرافيك التصوير الفوتوغرافي	فنون مكانية
فن الكلمة	الأدب	فنون زمانية
فن الصوت الفنون التمثيلية (فنون اللعب)	الموسيقا فن الرقص الجماعي السينما التلفزيون المنوعات التمثيلية والسيرك	فنون زمانية/ مكانية (زمكانية)

تجسّد أجناس الفن هذه تنوع النشاط الفني ، أما منظومة هذه الفنون «فتستخلص» من طبيعة الفن بشكل عام . ويمكن إدراجها ضمن التصنيف الشكلي الذي تحدثنا عنه أعلاه ، إلاّ أن مبدأ التصنيف المذكور في الجدول يبرز بشكل أتم وأكمل طبيعة هذه الفنون . وطبقاً لهذا التنصيف أثرنا ترتيب جميع أجناس الفن ودراستها بشكل خاص .

فن العمارة

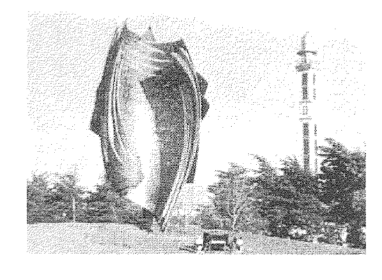
فن العمارة

فن العمارة – ثمرة من ثمرات النشاط الإبداعي المخصوص، وهو نمط موجه لتنظيم وخلق بيئة حيوية للإنسان بمعاضدة الوسائل المادية والفنية والتقنية . ويشكل المكان أساس مفهوم بنية العمارة الحيوية المعزولة والمرتبطة في الوقت ذاته بالطبيعة، وثمة حالات فردية في البيئة المعمارية، حيث البناء وما يحيط به من بيئة خضراء، وما يسمى بالحيّز المعماري . أما الشكل الشمولي لفن العمارة – فهو بناء المدن .

ما هي طبيعة الصورة المعمارية – هل هي تشكيلية أم لا تشكيلية؟! يمكن تجوزاً تمييز ضربين أساسيين من الفن : طبيعة الضرب الأول يغلب عليها المحاكاة، أما طبيعة الأخرى فابتكارية . وفن العمارة ينتمي للنوع الثاني .

الإبداع المادي في أساسه، كصناعة للأشياء – تخطيطي وليس تشكيلياً . لم يكن الفن الفخاري وصناعة السلال وغيرها في البداية تجسيداً للأشياء، وإنما كانت الأشياء ذاتها، وهكذا كان فن العمارة . ولكن إذا أخذنا فن العمارة كنشاط ذاتي للفنان (المعماري)، فإنه يحمل في ذاته بداية تشكيلية، فالعمارة تنقل الصورة البصرية الواردة من الخارج، وتأتي اللحظة الخارجية فقط عبر اللحظة البنائية الضرورية داخلياً، وعندئذ تتمتع بدلالة الشكل المعماري . الشكل الغائي المكاني الحجومي للمادة في مخططه التصميمي العام يتسم بنوعية لدنة، تتوقف عن كونها وسيلة بسيطة لبلوغ الهدف العملي، وتنفرد بعدئذ بقيمة مستقلة نسبياً .

يمتاز الأثر المعماري عن غيره من أعمال الفن بإمكانية إدراكه من الداخل - مكانياً ، وكذلك من الخارج - حجماً ومساحة . وحجم المنشأة يتم استيعابه عن طريق التطواف الخارجي (كما هو الحال مع فن النحت) ، أما الحيز فيتم تلقيه عن طريق النظرة الداخلية ، وهذه وتلك عبر المنظار الزمني . ونتلمس الحيز كشيء حي - باتساعاته وفراغاته المكانية كالأقواس والنوافذ وما شابه ذلك . وفي كل مرة نزوره يبدو بهيئة مختلفة . أن تعبر الممرات الضيقة لهيكل فاسيلي بلاجينّي شيء ، وأن تطوف عبر مصفوفات قصر باڤلوڤسكي ذي الباركيت الزجاجي شيء آخر .



تدخل معاناة حيز العمارة وحجمها كمكوّن حيوي في بنية المكابدة الصورية على اتساعها .

أحد أهم مفاهيم فن العمارة - نظام العمارة وتركيبها ، ودائماً كان هناك محاولات لإسقاط عناصر التركيب الإنساني من الهيكل العام والمادة الخام .

لا شكَّ بوجود رابطة متينة بين هذه المفاهيم . لكن مفهوم التركيب الإنشائي يتضمن ما هو أوسع من المفهوم الضيق له . فتصميم البناء ونظامه ليس هو ذاته التكوين المكاني/ الحجومي ، الذي يمثُلُ كوجود معماري ما ، وإنما هو مبدأ نظام الشكل المعماري وجمهرة عناصر الهيكل العام المحددة ، الذي يمكن أن يظهر لنا في شكله التجريدي والمطلق . فالنظام المعماري لكاتدرائية ميلانو يشبَّه بزخات المطر ، أما معماريات ألفارو ألطو فنظنها كنتورات (ترسيمات) لبحيرات أثينا .

ويمكن الافتراض بأن ثمة سبيلين أو هدفين في تطور فن العمارة - طريق العمارة الحية وغير الحية . والسعي إلى الحيوية هو مسعى إلى التصنيع اللدائني لطرز العمارة وتفاصيلها ، أما السعي إلى اللاحيوية - فهو سعي إلى دقة الأشكال الهندسية ونظمها . أما ما يخص مفهوم الحيوية ، فإن دقة النظام تصبح من معايير القيمة والتوصيف الأسلوبي لكلا النوعين المعماريين . وهكذا ، فإن السعي إلى حيوية أو لدائنية المعمار يولد أشكالاً غريبة ، أما السعي إلى الانتظام فإنه يفضي إلى العقلانية الكلاسيكية والبنائية . وعليه يبرز في ميدان الإبداع المعماري الصراع الأزلي ما بين النظام والتصاميم الحرة .

مفهوم النظام الذي تولد من فوضى الطبيعة ينتمي إلى عداد أهم مفاهيم فن العمارة الأساسية ، وما يرتبط به من معايير الاتساق والحجومية والتناسب . ويمكن التعبير عن الناظم بعلاقات رقمية . ففي فن العمارة الإغريقية كانت العلاقة ما بين الجزء والكل ، كما هو الحال في النحت ، تخضع لعدد من الأرقام . أما مفهوم «الحرية» في فن العمارة فإنه يسم العمارة من جانب حركية الأشكال ومن جانب الإيقاع كذلك . النظام والإيقاع وجهان أساسيان من الوجوه الفنية للعمارة ، وهما متداخلان مع بعضهما بعضاً .

يبدو أن تنظيم المكان بمساعدة المادة في شكلها البدائي مهمة بناءة في حد ذاتها . من القديم وحتى عصرنا هذا وصل إلينا الطراز العمودي المنتصب ، وظل كما هو أساساً للحلول المعمارية المكانية/ الحجومية . لكن فهم الطراز المعماري يرتبط دوماً باستخدام المواد والمنجزات التقنية الحديثة في تشييد البناء ، وهذا يفترض أن يتغير مفهوم نظام البناء على امتداد التاريخ .

الدعائم وجسور البناء توفر الحيز الفعلي والذبذبات الأساسية لقوى الشد العامودية والأفقية ، وهذه يفسرها الإنسان من وجهة نظر التلقي الجمالي . وأي

توفيق ما بين العامودي والأفقي نستلهمه روحياً . فالأفقي يحكي عن الثبات ، أما العامودي فيشير إلى الدينامية . وتآزر هذه القوى يولد شتى أشكال الفن المعماري - الأشكال الناشطة التي ترنو إلى الأعلى ، وتجذبنا بتحليقها ، والأشكال القائمة على الاختزال الذي يؤدي إلى خلق عالم مغلق . إن الإيقاع الخفيف السريع يحملنا إلى أعلى . . إلى السماء ، أما الإيقاع البطيء الثقيل ، فيسعى إلى هدوء الكتل ودفئها .

تأتي الوظيفة المكانية والطراز الذي يظهرها كأساس مضموني لإنجاز أشكال العمارة الفنية . ويصبح المخطط التصميمي القائم في أساس تكوينات الشكل المعماري شاهداً جمالياً . كفاءة وتستثير القوى الهيكلية دائماً لدى المتلقي عدداً من التداعيات . ويحثُّ الفنانون كفاءة إدراكنا على استلهام أثر القوى الهيكلية عند إشادة الأشكال المعمارية ، وتأويل هذا التناغم للقوى الهيكلية ليس سوى أحد أهم عناصر بيئة الشكل المعماري إلى جانب - الخير والطراز والكتلة والحجم .



ونحن إذ نقدم توضيحاً نسبياً في فهم تعالقات الشكل والتصميم ، علينا أن نلاحظ بأن الشكل في كليته ، والتصميم كأساس له لا يتطابقان دائماً مع

بعضهما . ونعثر على ثلاث مراحل في التطور الدائري لأشكال العمارة . في المرحلة الأولى من هذا التطور يتخلف الشكل المعماري عن التصميم ، وهذه قدامة . وعندما يندمج الشكل والتصميم معاً - فهذه كلاسيكية . أما إذا تجاوز الشكل التصميم الهيكلي ، الذي تآكل مع مرور الزمن ، وانفصل وأضحى مستقلاً - فهذا هو الباروكو .

ومهما كان ميلنا الشخصي لهذا الأسلوب أو ذاك ، فينبغي أن نقول أن المراحل الثلاث في تطور فن العمارة هي مسألة طبيعية وشرعية ، وكل مرحلة منها تستجيب لحاجات عصرها .

القضية الأساسية في فن العمارة - هي التركيب المعماري الفني . فالعمارة لا تتواجد خارج الطبيعة ، وغالباً ما تحضر في اندماجها بأجناس الفن الأخرى ، مثل : الرسم الزيتي ، وفن النحت والفن التجميلي/ التطبيقي . وهذا التركيب من بدايته وحتى نهايته - ثمرة الإبداع الجمعي ، وفيه تتداخل حدود الفن والحياة ذاتها وتتآزر .

يفضي تركيب الفن إلى ابتكار تشكيلة جديدة نوعياً ، وكلٌ حيوي جديد ، لا يعود إلى الجمع البسيط للمكونات والجزئيات . وفي هذا الخميرة المعقدة يتمظهر عادة النتاج التركيبي وصورته ، ويضحي شكلاً مكتملاً يكمن فيه لب المسألة الفنية كلها . أما الأساس النظري لحل هذه الإشكالية التكاملية فينطوي على مسألة فلسفية حول علاقة معياري «الجزء» و«الكل» . أما الإشكالية الفنية البنيوية لتركيب الفن - فهي مشكلة الإيقاع .

فن الديكور

فن الديكور

يحتل فن الديكور موقعه في منظومة الفنون ما بين فن العمارة والفنون التشكيلية ، ويهدف إلى إعادة التشكيل الجمالي/ الفني للبيئة . ومرونة فن الديكور على الانتقال من الأشياء ذات الأغراض النفعية إلى إنتاج تزييني محض ، وحتى انتاج نصْبي تجعل منه فناً أكثر صلاحية للتداخل مع الوسط المادي والمكاني المحيط به . وعلى هذا الأساس يجري تقسيم فن الديكور إلى فن تزييني مخصوص يرتبط مباشرة بفن العمارة (مثال ذلك صور الحائط وتماثيل المتنزهات) ، وفن الديكوو التطبيقي ، المخصص لإنتاج مشغولات جماهيرية فريدة لاستخدامات الحياة (الفازه والسلال) ، وفن الديكور المتشكلن (تصاميم الأعياد والمعارض وما شابه ذلك) . تتسم الأشياء المصنوعة للمنزل عادة بالحيز المحصور ، فإذا كان الشيء مصنوعاً للمكان الداخلي تسود فيه ملامح العالم «المنزلي» الفردي الضيق بشكل أقل ، ويمكن أن تتبدى فيه نوطات ذات سمات وطنية .



يتميّز الديكور مثله مثل فن العمارة بالتوحيد ما بين الوظيفة الفنية والوظيفة النفعية . وهنا ينهض تساؤل يقول : هل يمثل الهيكل الغائي الوظيقي للمادة قيمة جمالية بحد ذاته؟! لقد تشكل هذا السؤال في علم الجمال منذ زمن سقراط كتساؤل حول الجمال والفائدة : هل كل شيء نافع ومصنّع لغاية ذات فائدة (السلال والدروع وغيرها) له صفة جمالية ، أم أن هذا اشتراط غير كاف؟!

لا شكّ أن الجمال مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالغاية ، وما دامت هذه الغاية تنشأ على التوافق التام ما بين شكل الشيء وبين مضمونه والغرض منه ، فهو شيء جميل . لكن التأكيد على أن فن الديكور نفعي بطبيته ، لا يتيح لنا تلمس مسألة خصوصيّته من جميع جوانبها . إن فن العمارة والديزاين وبعض أنواع الإبداع الأخرى جميعها أعمال نفعية . أما الخصوصية المميزة الرئيسية لفن الديكور كجنس من أجناس الفن فيمكن اختزالها في مفهوم التزيين (الدوكرة) كشكل خاص للتعبير عن الجمال .

كلمة ديكور (مأخوذة من الكلمة اللاتينية Decorare - بمعنى زيّن (زوّق) ، وتعني تزيين وتزويق . ويصبح الشيء ديكوراً في حالة قيامه بمهمة التزيين ، ويكون هدفه موجهاً إلى إضفاء مزيد من الجمال على شيء آخر .

ينبغي التميز ما بين (الدوكرة) كتزويق لشيء أو لبناء كامل أو تزيين الحيز الداخلي بتفاصيل معينة ، وبعناصر إضافية كأنها أدمجت من الخارج (أو ما يسمى بالديكور) أو (الدوكرة) كتعبير عن السنن الداخلية ومجال الشيء ذاته الذي يخترق النسق الهيكلي/ البلاستيكي للانتاج بشكل عام . والدوكرة هنا ليست إضافة ، وإنما هي وسيلة أساسية لبناء الشكل الفني على أساس تنظيمه الزخرفي ، والارتباط المسبق بالوسط المحيط .

الزخرفة لا تتطابق تماماً ومفهوم الدوكرة ، لكنها في جوهرها لا تنفصل عن هذه النوعية . الدوكرة والزخرفة نشأتا معاً .

الزخرفة (الأرونامينت) مأخوذة من الكلمة اللاتينية (Ornanmentum – وتعني تزويق) ، وهي كما هو معروف نقش قائم على التراتب الإيقاعي ، واندماج العناصر الأسلوبية الهندسية ، أو التشكيلية ، وعادة ما يتم تزيين سطح ما بالزخرفة ، والحالة النمطية كمثال – السجادة المرصعة بالنقوش المتراصة مع الحشوات والعقد . ويمكن أن يكون مفهوم النقش (الأورنامينت) أكثر تعقيداً فضائياً ، عندما يكون تزيين السطح حالة جزئية من الأورنامينت فقط . ونجد الحالة المعقدة للزخرفة الفضائية على سبيل المثال في فن الباروكو ، عندما تشكل ديباجة السطوح المختلفة غرضاً (موضوعياً) مكانياً موحداً . إن خزانة الباروكو أو الكرسي أو الطاولة تعيش في وضع شبيه بالنحت المنقوش .

إن الإشكالية الديكورية لا تُردُّ بشكل كامل إلى الزخرفة كصفة ثانوية إضافية للفن ، إن تشييد مادة ديكورية بحد ذاته يجري بطريقة زخرفية ، وهذا يعني أن تصميم الموضوع ينشأ على أساس ديكوري . وفي هذه الحالة فإن الدوكرة لا تكون ذات طبيعة اندماجية تطبيقية ، وإنما تكون ذات طبيعة توالدية عضوية ذات وحدة بنائية «منداحة في صميم المادة كلها» – وهذا سمة من سمات الجمال ، كما يقول ألبيرتي . المادة تضحي من خلال التصميم ديكوراً . ولما كان فن الديكور تخطيطياً ، فإنه يميل إلى التوجه دائماً إلى الهروب والانتقال إلى مجال الفن البلاستيكي . ومن خلال هذا التهرب من التصميم المسبق نعثر على اللمحة المستقلة لفن الديكور ، وهي أهم سمة من صفاته وخواصه .

ومع ظهور التخطيط الفني والهيكل التصميمي – وهي أنواع جديدة من النشاط الجمالي في حقل الإنتاج المادي ، بدأت مصائر التصميم (الديزاين)

الفني ، وفن الديكور تتضافر بقوة ، لكن هذا لا يعني الاندماج أو استبدال أحدها بالآخر . ويتعيّن أن ندرك توحيد الجهود العامة لفناني الديكور والديزاين على قاعدة تأطير المهام ، ونستوعب تحديد الوظائف في مجال الإبداع الفني/ المادي . ومنذ أخذ الرسم التصميمي الفني يحتضن أكثر فأكثر حقل إبداع إنتاج مواد العيش ، بما في ذلك الأثاث والصحون والملابس ، ولا نتحدث عن السيارات وتنظيم بنية المدينة ، نحا فن الديكور بشكل خاص إلى تثبيت وظائفه ، وتخلص إلى حد ما من وظيفة الفن التطبيقي القديم ، واكتسى بوظائف جديدة ، كما بعث بأشكال وأجناس جديدة . لكن بينما قلَّص بشكل عام مجال فاعليته في الأشغال النفعية المباشرة ، فقد وسعها في مجال التأثير الروحي على الإنسان .

فن النحت

فن النحت

الفن التشكيلي تجسيم ثابت للعالم المحيط في وجوده الحسي/ الملائم ، وفي هذا تكمن خصوصيته . أما النحت فهو ضرب من الفن التشكيلي ينتصب كتجسيد مكاني/ حجومي لشيء مادي في مكان حقيقي . ومفهوم النحت انبثق من الكلمة اللاتيتية **(Sculpture)** وتعني «يحزّ ، يقطع» . ومع ذلك ، وطبقاً لتقنية اجتراح الإنتاج ، فإن النحت يمكن أن ينتمي بالمقدار نفسه إلى جنس قديم آخر من نشاط الإنسان - تعزيز الحجوم والكتل وتثبيت التفاصيل من السطح إلى العمق ، ومن العمق إلى الخارج - هاتان وسيلتان لرؤية مقاصد النحت وتطبيقها في خامة المادة .

تقوم صناعة النحت على استبعاد المواد الزائدة وإعادة التشكيل - وعلى الإضافات . وسواء في الحالة الأولى أو في الثانية فإن النحات يرنو إلى شيء واحد - تدشين شكل ملموس ومنسجم ذي أبعاد حجومية/ مكانية ثلاثية في مكان فعلي . وحقل النحت المميز ، هو - اكتشاف جمال الإنسان وقوته وحالاته الروحية ومكابداته المأساوية في شكل متسق .

وهنا لا ينبغي الخلط ما بين الشكل المنسجم وبين «التمارين» التشريحية والعضلية ، ففي «الصورة الشخصية» لماتفييف تتبدى في مقدمة رأس المنحوتة وقفاها القوة والتوتر بوضوح . لكنهما لم يظهرا بوسائل «عضلية» خارجية ، وإنما عبر تكوينات الرأس بأجمعها ، وتكثيف الحجوم ، مما منحها وزناً وقوة . ونحن نستشعر كثافة الكتلة في الشفتين ، وتتراءى العينان وكأنهما جافتان ومتفحمتان .

تتفرد معاناة الصورة في الفن التشكيلي في أنها تلتحم مع العديد من الأحاسيس البصرية الشبيهة التي تتراكب في نطاق تصور شامل .

ينقسم فن النحت ، مثله مثل الرسم ، انطلاقاً من غايته إلى : نقشي وديكوري ونصبي . النقش أو الحفر - يهدف إلى غاية مستقلة ، مثال «الصورة الشخصية» لماتفييف والنحت الديكوري - يرتبط بالطبيعة والعمارة ، أما النحت النصبي - فيرتبط بالمخطط الشكلي ، وهو أقرب إلى النحت الديكوري ، إلاّ أنه أكثر استقلالاً وتسامياً ، ويحمل نبضات المضمون المجتمعي .

النهج الأساسي في فن النقش القائم على إشادة الصورة ليس مثالياً ، وإنما هو فردي يقوم على التحليل النفسي الدقيق لروحية الوجه المجسم ، مما يجعلنا نرجعه إلى قائمة نمط التحليل المعرفي . ويتطلب تلقي نتاجات النقش عزلها عن البيئة المحيطة . . . أي الإقصاء . وهذا يغاير ما يجري مع النحت المخصص لسبل العيش في الوسط الطبيعي ، الذي يحيا جماعياً تحت السماء المكشوفة . وهذا الضرب من النحت يسعى دائماً إلى التعالق مع الوسط المادي/ المكاني المحيط . لكن فيما تبرز هذه التعالقات؟

ما دامت المادة المنقوشة قد أضحت جزءاً من الشيء المراد نحته . . أي جزءاً من كل ، فإنها تمتلىء ليس بفكرة هذا الكل حسب ، وإنما تعثر على تقارب الملامح الشكلية معه ، وتكتسي بشكل افتراضي . التشكيل على الحائط لا يهدم هذا الحائط ، لأن الحائط يدخل في الخلفية العضوية للتشكيل نفسه وفي هيكليته . الكارتيد (التمثال النسائي) - نحت ، وفي الوقت ذاته ، فهو شبيه بفن العمارة ، ويقوم بوظيفة التفصل المعماري . هكذا يتخلق تواشج المنظومة الكلية : وفي هذه الحالة تصبح المهمة مزدوجة : غرس فكرة الكلية في التفصيل ، وفي الوقت ذاته إضفاء تحديد نوعي خاص وتعبيرية مادية عليه .

ففي تمثال ليبديڤا «الفتاة الجدة» الشيء المميز، من وجهة نظر النحت، الترصيص و«تثقيل» الأشكال (الكتل «المنتفخة» بخفة). ومن المعلوم أن الأمر يتلخص في أن هذا الشكل كان مخصصاً لإقامته في متنزه عام.. أي للحياة في الطبيعة والفضاء المفتوح. وأداة «تثقيل» الشكل جاءت استجابة لهذا المحيط. وعلى الرغم من كثافة الشكل غير العادية، فقد تمكن النحات من إبراز الانسجام المتفرد، وأن يقول كلمته عن الجلال والفتوة والعافية، وعن الإحساس المنتشي بالحياة.

إن «تثقيل» الشكل في شخص المراهق ليس عابراً، وإنما حضر كوسيلة ديكورية/ فنية ملحة، كونت انطباعاً باكتمال الحياة، واندماج جسد الفتى الخفي مع الطبيعة، وكأن الصدى المتكرر للطبيعة ذاتها قد تسرّب إلى قامة الشكل، واندغم بقوة انسجامية في جميع الأشكال مانحاً إياها عمقاً افتراضياً واتساقاً كليّاً معبراً. وحظي من خلال التعالق مع الفضاء الخارجي بالتعبير عن الحالة الروحية الداخلية. والفضاء الفعلي الذي يحيط بالتمثال لا يمنحه الانسياب المطلوب فقط، وإنما ينفذ إلى عمق النصب، ويدشنه من الداخل. وهكذا، فإن الفضائين: فضاء التمثال المخصوص والفضاء الحقيقي - يندمجان في صورة موحدة. الدهشة من الشكل الحي، لم تستبعد الطبيعة الحية، التي انشحنت بمغزى إنساني رفيع.

يتعين أن نؤكد على تلك اللحظة الحيوية لأن النصب يستحوذ على الفضاء ليس بمعاضدة البناء السياقي، وإنما بدعم من الحجوم - يعني لكونه أكثر اتساقاً وانسجاماً. الزمن السياقي يذوب في الزمن الفعلي، الذي يتواجد فيه المشاهد نفسه. ويكتسي النصب بفضل الكتلة المتسقة حضوراً لافتاً في رحابة الطبيعة، وتظل برهة الانتشاء أمداً طويلاً.

يمكن للزمن في الهيكل النحتي أن يتشعب ويستوي في صف إيقاعي متنامٍ برتابة ، أو نعثر على هذا الشكل بيسر في الإفريز النحتي (مثال «غزوات بانافيني» مع افريز بارفينون) . ونتابع الحراك (تنامي هذه الحركة قد يكون عمودياً من أسفل إلى أعلى غالباً) من نصب لآخر ، كما يحدث في اللقطات السينمائية المتغيرة ، أما في فن النحت النصبي ، فإن الماضي والحاضر والمستقبل تتحد جميعها ، ونقدرها في لحظة الذروة ، وليس حسب فصائل الأحداث . الزمن يبدو وكأنه «عقدة متداخلة» ولحظة الذروة تتيح للمشاهد أن يرمق بعينه المنحوتة بكليتها . . ومن ثم يتفرسها بجزئياتها ، ويعود ثانية إلى النظرة الكلية . ففي تمثال «حجر الزلط - سلاح الشغيلة» جرى تنظيم كل شيء عيانياً . وانتصبت لحظة الانتقال من حالة إلى أخرى حضورياً . أما اللحظة الثالثة فيمكن حزرها ، إذ أنها تستجمع في ذاتها لحظات دينامية مختلفة زمانياً .



نتجه الآن إلى النتاج النصبي - إلى تمثال «الأم» لغينادي إيكوبونيس ، المنتصب في قرية بيرتوبيس ، والذي احترق مع الناس هناك أثناء الحرب من قبل الفاشيين . . فثيمة النصب ومحيطه أمليا نهج البناء الهيكلي المتسق للأثر الفني . فالبناء المنسجم لتمثال «الأم» منظم تنظيماً في غاية الدقة . . القامة منتصبة كالهرم المكون من قطع الحجر الخام . . وجرى تقزيم كتفي «الأم» وابتسارهما وتصليبهما ، ليزداد عرض النصب في الأسفل . وفي سبيل الحفاظ على انطباع الاكتمال الهيكلي وهرمية المعمار ، حدّ النحات من امتداد اليدين النشط إلى أبعد مدى : فاليد اليمنى مضمومة إلى الصدر لتلمس الحلق ، أما اليسرى فجاءت ممدودة إلى الجنب وملقاة على شكل قبضة .

تحتوي منحوتات إيكوبونيس على أشكال وتعالقات متناظرة لا يمكن أن نعثر عليها في الحياة الحقيقية . وبمعاضدة هذه الأشكال والتعالقات استطاع المثّال أن يؤشر إلى القامة الإنسانية كعلامة معمارية . ويذكّر التمثال فعلاً بالمسلة أو بإشارات الطرق . وقد ربط النحات من البداية تصوره عن مستقبل التمثال بمنظر المسلة على خلفية الوسيط المحيط .

يحتفظ تمثال إيكوبونس بتواصله مع نسق النحت الغوطي ، لكنه لا يتنازع مع روح الزمن الكامنة فيه . ومثل هذه المنحوتات مخصصة للمدينة الحديثة والأمداء الفسيحة المزروعة بشرائط الطرق الواسعة وإيقاعات الجسور البارزة .

وتسعفنا الأمثلة الواردة أعلاه في إدراك مغزى فكرة النحت ، التي تحضر دائماً كفكرة منسجمة . والفكرة المتسقة تشكل النواة الداخلية للصورة المنسجمة بأجمعها .

فن الرسم

فن الرسم

تتلخص مهمة الرسم في تجسيد العالم المنظور على سطح بمساعدة الخط واللون . الخط – الوسيلة الأساسية في الرسم ، أما اللون فدلالته بالغة جداً . يستطيع الرسم منح العينين مختلف ثراء التعالقات الضوئية واللونية في ثباتها ، وفي تنوعها الدقيق طبقاً لطبيعة تحولاتها وتبايناتها . نتحسس هذه الحياة في لوحات تيتسان وريمبرانت وغويا وسوريكوف وريبن وسيروف . تتجلى «نضارة» لوحاتهم في الخامة نفسها . . الغضّة . . الملموسة . . والحاضرة للعجن ، وتغيير ذاتها وإلباسها بلحمة جديدة . واللون يتبدى في الضوء ، ويمكن الحديث عن المادة الضوئية/ اللونية للرسم .

التلوين – البناء اللوني للإنتاج بجميع تحولاته وظلاله المتداخلة . وتتعين خصوصية التلوين الخارجي بمعاضدة مفهوم درجة اللون ومقامه وجمهرة الألوان جميعها . ويتلخص الجوهر الداخلي لهذا المفهوم في انتقاء اللون الغالب ، الذي تخضع له الألوان الباقية ، ويحمل في ذاته شحنة انفعالية مخصوصة (تكوينات ريمبرانت وسوريكوف ، وتكوينات بيكاسو في مرحلته «اللازوردية» أو«الوردية» ، وتكوينات راقصات ديغ اللازوردية) .

الفنان يبلغ رسالته عبر اللون ، والمشاهد يتلقى الدلالة الروحية والمضمونية للنتاج الفني . وقد تراءت ديباجة لندن لتيرنر في الضباب الوردي ، وبدأ الناس يلاحظون فعلاً الظلال الوردية . وأبلغ من ذلك أن كاتدرائية كلود مونيه الوردية

بدت لأول وهلة بعيدة عن الحقيقة . يتعامل كل فنان مع اللون بشكل خاص ، وكل واحد من الفنانين يعظّم تصورنا لجمال الأرض والطبيعة ويعمقه ، ويعلمنا كيف ندرك دلالة الألوان ورمزيتها .

يفترق فضاء الرسم عن النحت في كونه يمثل على سطح ذي بعدين . . يعني وهمياً يحضر بمساعدة نمطين مختلفين بالمنظور الفني – المباشر والعكسي . وهذا المنظور يقوم على ثلاثة مفاهيم أساسية : أفقي ، وبؤرة نظر ونقطة انطلاق مركزية .



وكل واحد من هذه المنظورات يضحي وسيلة محددة لقولبة الموضوع . ويتصف المنظور المباشر بنقل وجهة النظر المقولبة إلى عين الإنسان الثابتة ، لتغدو مركزاً للعالم المحيط . ويجري تصغير الأشكال المجسمة طبقاً لمدى البعد . وتتلاقى خطوط المواد المتجسدة والراكنة على سطح اللوحة في الأفق . ويجري خلاف ذلك في المنظور العكسي . وهنا لا وجود لمركز المنظور ، لأنه يتسم بتعدد وجهات نظر الجمهور المفارق ، وليس وجهة نظر فرد واحد . والمنظور هنا يتيح للفضاء احتضان الأحداث . ومقادير الأشياء تتضاعف بمقدار البعد . أما الخطوط الواقعة على السطح فيجري تجسيدها بما لا يتفق والأفق . فالشيء أو الجسم (في الأيقونة على سبيل المثال) يحضر وكأنه منبطح . والبيت يبدو من ثلاثة أو أربعة جوانب وليس من جانبين ، وفي تجسيد الوجه تتحد عناصر القفا وقسمات الوجه .



وقد جرى استخدام هذين النمطين للمنظور في الفن ، وما يزالان يستخدمان . وكلا النمطين يقدمان تصوراً صادقاً نسبياً عن عالم الواقع . والفهم التنويري لفضاء اللوحة ، باختزالاتها المنظورية وأمدائها اللازوردية أتاح تدشين عالم مكتمل وملموس . . مغلق وعامر في ذاته على السواء . كان فنان عصر التنوير يسعى دائماً إلى تقديم لوحة تعميمية متسقة ومنسجمة ومتكاملة للعالم . والخلل الوحيد في المنظومة التنويرية يتلخص في أنها تناولت اللوحة المشهدية للعالم من زاوية واحدة . ومن هنا جاء سعي الفنان بكل الطرق إلى فكفكة المنظور المباشر ، وإعادة صياغته وإنجازه بمساعدة المنظور العكسي .

وأظهرت الممارسة أنها أغنى من النظرية . فمكان اللوحة ، كما هو المكان في حقيقته لا يتواجد بشكل متجانس . ويكون الفضاء المتجسد عادة في اللوحة مثالاً لدمج مكانين ، تم نسجهما بفضل المنظورين المباشر والعكسي . يظهر الفضاء الفني الإنجيلي في لوحة ليوناردو دافينشي «سر المساء» ، وكأنه امتداد لفضاء الغرفة الحقيقية ، الذي يقف فيها المشاهد . وقد ضخّم الفنان لأغراض جمالية حجم الأشكال بالنسبة للوضع ، مما يزعزع المنظور ، لكن يؤكد مغزى الحدث الجاري . ونعثر على هذه الوسيلة ذاتها في بناء المكان

التراكبي عند سوريكوف في لوحته «مينشكوف في بيريزوف» ، وفي «مادونا السادسة عشرة» لرفائيل يندمج المكانان المجترحان في البؤرتين مع الأفقين – الأعلى والأسفل ، وبفضل هذا اقترب أحد عوالم «مادونا» ونفذ إلى عالم الإنسان الحقيقي الشاسع . وبهذه الوسيلة أحرز تأثيراً مدهشاً في استحضار الإنسان الحي المتجسد أمامنا هنا . أما التصور المكاني الجديد للفنان بتروف – فودكين ، ورؤيته «الكوكبية» فقد أثرت تصورنا عن الحياة أيضاً .

ومن المعلوم أن بتروف – فودكين قد سمّى منظومة المنظور هذه بـ«المجال المحيط» ، وكانت المواد التدشينية في الواجهة متساوية في الحجم ، أو أقل قليلاً من الموضوعة في الخطة الثانية (كما هو الحال في المنظور العكسي) .

وفي تفسير هذه الأشكال انطلق بتروف – فودكين من ما يوحّد هذه الظواهر جميعها – الانطباع المكاني . وتتبدى الشساعة الفضائية أثناء المشهد الذاتي . وتشكّل لوحات الفنان : «الصباح» و«الأم» و«الصيف» في كليتها سلسلة سردية غنائية/ ملحمية موحدة عن الوطن .

لا ينبغي أن نفكر بأن منظومة بتروف – فودكين «الكوكبية» قد انبثقت إلى الحياة نتيجة الدراسة العلمية الصارمة :- لقد تولدت ، قبل كل شيء ، كحاضنة لأحاسيسه الخاصة ورؤيته الخاصة . ولكن لا ينبغي استبعاد تلك الخطة التي تدل فيها سيرورة العمليات ذات الطابع الكوكبي الفضائي إلى وعي الناس في القرن العشرين .

إن استنطاق اللوحة ، وكذلك المنحوتة وأعمال العمارة – عملية ممتدة في الزمان ، مع أن النتاج نفسه يكون في حالة ثبات . نتأمل الأثر المعماري من الخارج ومن الداخل ، وأما النحت فندور حوله من جميع الجهات ، ولا تستكمل الصورة النهائية إلاّ عبر تبدل النظرة عند المشاهدة الفاحصة .

العيش في اللوحة يتطلب وقتاً ، لا يقل أحياناً عن تطواف أي منصة كاتدرائية . يرافقنا فيرمير ديلفيتسكي من موضوع لآخر في أعماق المكان المتجسد ، ونبقى طويلاً مستغرقين في تأمل اللوحة ، وعندما نعيش في لوحة سيزان ننتزع من عالم مشع بالضوء واللون ومكسوٍّ بالجلال النحتي ، ونغرق في قسوة الظاهرة والتكثيف الجوهري .

يتطلب الحدث في الفنون الزمنية إلى زمن . والرسم مثله مثل النحت ، قادر على توشيح لحظة زمنية واحدة موحدة فقط ، ويختلف عن السينما باستحضاره في «لقطة» واحدة . لكن ، كيف يتم نقل الحركة في الرسم ، وإبراز ما كان قبل ، وما أضحى من بعد؟

يسعى الفنان في محاولته كل هذه المهمة إلى «الفكاك» من نطاق اللحظة الواحدة الموحدة للزمن ، ومن سطح القماش ذي البعدين ، ولهذا تعددت السبل . كنا تحدثنا عن تداخل الرؤى إلى الشيء في التجسيد الواحد . وعلينا أن نضيف أن فكرة تعدد مناظير الناس كانت معروفة من زمن قديم .

ففي القديم كان إدراك تأثير الحركة كاهتزاز السفينة في الأمواج يتم تلافيه باستدارة هيئة السفينة حول محور الأفق . وحركة الدوران من جهة مؤخر السفينة يدفعها فوق الموج ، وأما الحركة الأخرى من الأمام في الاتجاه المعاكس تكشف ظهر السفينة أمام الربان . فمن خلال تحريف الشكل يرقى الفنان إلى تعبيرية خاصة ، تسعفنا في «الإمساك» بالموضوع حالاً من جميع الجهات ، مما يعزز الانطباع الانفعالي . ومثل هذه الأدوات الافتراضية تبرز في الرسم والغرافيك ، لأنهما من البداية يواجهان مهمة نقل الأبعاد الثلاثة ، الموجودة في الطبيعة إلى بعدين على السطوح .

إلاّ أن الزمن في الفن التشكيلي ، كما أشرنا ، لا يقاس بواسطة الحركة حسب ، وإنما بفضل اعتبار العوامل السيكوفيزيولوجية ، وردة الفعل الانفعالي ، التي تتولد أثناء سيرورة التلقي ، وتؤثر على هذه السيرورة . ففي تجسيد الإنسان العدّاء ، مثال «الجريح المخطر» لفيريشاغن ، الزمن يعدو سريعاً ، يكاد يكون لحظياً : وفي اللحظة التالية ، يتهاوى . وفي لوحة سوريكوف «الشريفة موروزوفا» العربات تسير – تسير سيرها الأزلي ، والشريفة الناقمة الأبية تظل جالسة في العربات إلى الأبد . الفنان هنا يضفي على المشهد دلالة حدث تاريخي كبير ، مستخدماً في ذلك رمزية اللون ، ووسائل خلخلة المنظور ، وانتقاء الأنماط ذاتها للوجوه المتجسدة في اللوحة .

إن أسس الكتابة القديمة ، وكذا أسس التنوير لم تمت أبداً ، ولن تموت في الفن ، ولكنها تتبدى في إبداع كل فنان بشكل فردي ، وذلك لأن لكل فنان له تصوره الخاص عن الزمان والمكان ، الذي يتراءى في أحاسيسه ورؤيته للعالم . فلدى البعض ، كما هو الحال عند بتروف – فودكين ، نجد أن إطار اللوحة ضيق ، وفي اتجاه تطوره الإبداعي نخمّن سعيه إلى الخروج إلى السطوح المعمارية الرحبة ، ونندمج مع بحثه الإبداعي لحل إشكالية تراكب الفن . ويعني الرسم لآخرين نافذة إلى العالم ، الذي يتفحصونه بإمعان ، ويكتشفون أسراره ويجسدونه . وهذان لونان متكافئان من التفكير الفني .

فن الغرافيك

فن الغرافيك

الغرافيك – لون من ألوان الفن التشكيلي قريب عن الرسم . الوسيلة الأساسية للتعبير الفني في الرسم : هي الشكل ، الذي يتجلى في تعالقه المتين مع الخطوط ، مع أن الخطوط في الرسم غير واضحة تماماً ، تخفت أحياناً أو تمتصها ظلال اللون ، بحيث يصعب تخمينها . أما في الغرافيك فالأمر مختلف . الخطوط هنا مهما كانت (واضحة أو متقطعة أو متكسّرة) تحضر كأداة تعبيرية رئيسية . في الرسم – الأصباغ لتفتيح السطوح الكبيرة باللون ، أما في الغرافيك ، فإن الخط والخدش والنقطة ، والبقعة وشقوق صفحة الورقة البيضاء ، تدخل جميعها في البناء كعنصر حيوي متكامل .

إذا كان الدهان – كما أشرنا – يسعى إلى الانتقال إلى المعطى حسياً ، فإن الخط والخدش والرسمة (الشكل) تكون قابلة للنمو في مخطط هندسي . والغرافيك يهيكل ويُصمم ويعقلن الخامة أوسع من الرسم . وهو افتراضي اصطلاحي إلى حد كبير ، أوضح من جميع أنواع الفن التشكيلي الأخرى . ونتلمس ذلك ولو من شيء واحد ، وهو أن الشكل (الرسمة) يمكن تنفيذه على أي سطح وعلى أي خلفية . كما يمكن أن يقدم ذاته منفصلاً عن الخلفية . . على سطح دال أو محيط ما («الغرافيك النحتي») وتبدو «الصنعة» ، في الغرافيك بوضوح أغزر من الرسم ، لأن الذاتية فيه أنصع . وينحو الغرافيك إلى التوتير والدمج الجريء للظواهر المتجسدة ، كما يميل إلى المبالغة التي ترقى إلى مستوى السخرية (الغروتسك) .

لكن هذا لا يعني أن فن الغرافيك أقل اهتماماً بتعالق التجسيد بالمحيط المجسَّد فيه وبحيز الورقة . إذا كان الحيز في الرسم يتم نقله بمساعدة جميع الوسائل الممكنة ، بما في ذلك ظلال اللون والمنظور الخفيف ، فالحيز في

الغرافيك يجري إنجازه عادة من منظور حروفي وبناء المخططات ، وأيضاً بمساعدة لون الصفحة البيضاء ذاتها . يتبدى الشكل في الغرافيك غالباً كتضاريس على خلفية بيضاء ، والخلفية البيضاء تكتسي عمقاً ما ، وعلى الشكل أن يقول شيئاً ما عن هذا العمق .

يتحدد اللون في التجسيد الغرافيكي غالباً بالأسود والأبيض ، وفي هذا المدى يستوعب الغرافيك جميع الألوان ، ولهذا فهو يستخدم بقوة وبدلالة محددة اللون وملمس الصفحة البيضاء في الحدود القصوى ، أوسع من استخدام الرسام لخامة القماش .

يقول فيكتور فافورسكي عن أحد محفوراته : «أردت أن يكون الأبيض الذي يجسد الشعاع حول الفنار متوتراً ، لكي يزاحم سواد الليل . الأبيض على الثلج - يختلف ، فهو غير متوتر ، إنه هادىء . لكن الأبيض حول الفنار ، والأبيض على الثلج - شيء آخر مختلف عن الصفحة الورقية البيضاء ، التي تلتف حول المحفورة ، الصفحة الورقية البيضاء لا تعبر عن أي ظاهرة ملموسة ، إنها مجردة بشكل تام ، ولهذا لا يمكن أن تحمل في ذاتها أي توتر» .

ينقسم الغرافيك بالاستناد إلى غرضه ومضمونه إلى عدة ألوان : وأكثر هذه الألوان انتشاراً - الحفر والرسوم التوضيحية في الكتب والغرافيك التطبيقي ، الذي ينتقل في العديد من أشكاله إلى ضرب من الديزاين - الغرافيك التخطيطي . والغرافيك الأكثر تنوعاً هو غرافيك تقنية التنفيذ (الرسمة ، والمحفورة ، والرسم المائي والرسم بالبيض أو (الغراء) . يتم تنفيذ الرسمة (الشكل) بالريشة أو الفحم أو القلم الدموي وغيرها . الرسمة سريعة التنفيذ ، تنتقل فيها لمسة اليد بمساعدة الريشة أو القلم مباشرة إلى الورقة . أما المحفورة - فهي نتاج معقد ومتكامل . فالمحفورة تحزَّز على الخشب والمعدن والمشمع

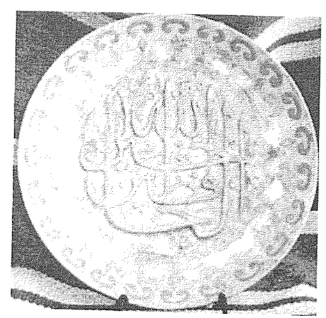
(لينوليوم) ، وتطبع على الورق . والبصمة الأحفورية ذات الطابع النحتي تسمى - استامبا (كليشة) .

تخضع الأحافير للبيع ، وللإنتاج الجماهيري بدون فقد أو خسارة ، عكس ما يحدث مع استنساخ لوحات الرسم .

كان الحفر في البداية فن النقش على الخشب ، وفيما بعد أصبح فناً للطباعة ، وشرعوا يتعاملون معه كما ينتجون المصفوفة .

يتبدى أسلوب الفنان المشتغل بالحفر قبل كل شيء في إيضاح وتأويل الخطوط : الخط السابح والمترنّم ، كما هو عند بوتيشيلّي ، والقاطع ذو الزوايا كما هو الحال عند مازيريل ، والنحتي المعماري الذي يقدَّم في «إنتاج خشبي» كما عند فافورسكي ، أما كيف توظف الخطوط والشروخ والبقع وتناظر الأسود والأبيض فإننا نجدها في أعمال كرافْشنكو .

الرسوم التوضيحية ، في افتراقها عن الحفر الغرافيكي ، لا تنتج لوحدها ، وإنما في تراكبها مع جميع عناصر الكتاب ، والأهم - مع نص العمل الأدبي ذاته - مع سياقه وأسلوبه ، وعليه ، فإن رسام الغرافيك يواجه صناعة الكتاب كعمل فني متكامل .



ونحن نتلقى الكتاب ، كما هو في فن العمارة ، في الزمان والمكان . والفنان يرى مغزى عمله قبل كل شيء في اجتراح «تجسيد حيز للعمل الأدبي»

(قسطنطين فافورسكي) . وكما هو الحال في المكان المعماري ، فإن ذاكرة المدخل والردهة وصفوف الغرف تقدم لنا لوحة متكاملة عنه ، وفي الكتاب تربط الذاكرة ما بين صفحات وأخرى في وحدة فنية موحدة . في البداية نقلِّب غلاف الكتاب ككل متكامل ، ثم تأتي بعد الغلاف الورقة البيضاء ، فصفحات الورق ، التي تدمج كتلة الكتاب من سطح الغلاف . لون الورق يعود بنا حالاً إلى لون الغلاف ، ومع الوقت نحظى بسجل لوني . وهذا ما يحدث عبر لقائنا بالورقة البيضاء إذا سرنا إلى الأمام ، وقلبنا الورقة الغفل . لا يقف الكتاب عند مستوى إيقاظ الحركة ، ودفع القارئ إلى أمام ، ولكنه ينظم هذه الحركة بالتجزئات وبمساعدة التوقفات - العنوان ، وصفحة المعلومات ، والرسمة الزيتية الأولى ومحتويات الكتاب وغيرها ، وأخيراً الرسوم التوضيحية .

فن الموسيقى

فن الموسيقى

تخلو الموسيقى من العيانية المادية بخلاف النحت والرسم، والمفاهيم التي تحدد أطرها مماثلة بمفاهيم الأدب. وهذا لا يعني أن خصوصية الموسيقى هذه بلا مضمون، ولا يقلّل هذا من أهمية تعبيريتها، القائمة على تجسيد الظواهر الحياتية بشكل مخصوص، كما هو الأمر في جميع أشكال الفن.

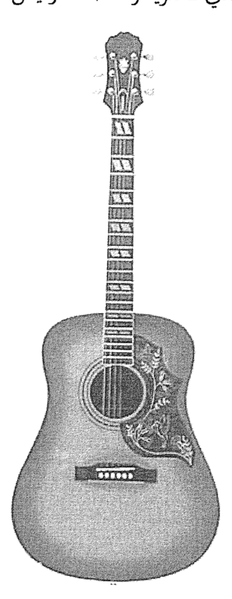
فالأحاسيس والانفعالات ومعاناة الناس وحراك الحياة الإنسانية، كما هو حال طابع الأحاسيس والأمزجة والمكابدات وإيقاعات النشاط الإنساني بأجمعه قبل كل شيء، أساس محتوى الصور الموسيقية. وجدير بالذكر أن وظيفة الموسيقى لا تقتصر على ترجمة أحاسيس الناس وأفكارهم، مثلما أن الفنون الأخرى تشترك مع الموسيقى في تجسيد هذه الأفكار وهذه الأحاسيس. لكننا في حالة الموسيقى نتعامل، أولاً: مع التعبير عن حالات العالم الداخلي للإنسان، بدون أن نلتزم بالتجسيد المباشر لتجلياتها الخارجية، ثانياً: ولما كان التعبير عن الأحاسيس والمعاناة: «في تطور مستمر ودينامية فاعلة يظل للإنسان وعالمه الروحي وأفكاره وأحلامه ونوازعه الدور الأساس في ثراء الفن. وهنا يكمن بحث الفنان الذي لا حدود له» - كما يلاحظ شوستاكوفيتش. وبالفعل تكون الموسيقى رقيقة وشفافة عند ترجمة العالم الروحي للإنسان. أما عند نقل الظواهر المادية فإن إمكاناتها تبدو محدودة بشكل ملحوظ، مع وجود أمثلة رائعة خلاف ذلك، منها: «طواف النحلة» لريمسكي كورساكوف، أو «الباسفيك - 231» لأرتور أونيغرا، وإذا كانت الحالة الأولى تتحقق في الموسيقى مباشرة، فإن الثانية تتحقق بشكل غير مباشر، فالمعاناة الانفعالية للعالم التي تجسدها الموسيقى ذات دلالة ليست في ذاتها حسب، وإنما تتجاوز ذلك لجلاء المضمون الخيالي الفسيح.

الانفعالات التي تبعثها الموسيقى ليست انفعالات تجريدية محض لا علاقة لها بالواقع ، حيث يمكن دائماً إدراكها في ضوء رؤية محددة ، وهي ذات دلالات ومغازي حيوية في حياة الناس . وهذه الانفعالات تولدها البيئة المحيطة وملابسات الحياة وأحداثها . ومن هنا ، فإن الموسيقى لها القدرة على جلاء الأفكار التي تنبثق انطلاقاً من الدلالة المعنوية ، التي تعبر بها عن الانطباعات الحياتية ، ويمكنها إلى جانب ذلك أن تستدعي تصورات وانفعالات معينة مرتبطة بالظواهر الحياتية . وعليه ، تتولد معاناة متطابقة لدى معظم الناس . وبناء على خصوصية الموسيقى هذه اعتبر شومان رقصة شوبان البولندية مدافع مغطاة بالورود . وكتب فيردي منوهاً إلى أن نشاط مادزيني في حقل الموسيقى كان له في إيطاليا تلك الأيام الدلالة ذاها ، التي صبغت نشاط غاريبالدي في الحقل السياسي .

إن توشيحة بيتهوفن العظيمة «إيغمونت» تذهلنا بمضمونها الدلالي ، وتهيج مشاعرنا وتثير انتفعالاتنا . ويرتبط التوجه الفكري لهذه التوشيحة بطابع أحد النزاعات وأهمها في عصر بيتهوفن . فلم يكتف ملحن موسيقى «إيغمونت» بإثارة الحقد ضد كل القوى السوداء في الأرض فقط ، لكنه أنشد للجمال والسعادة في الحياة ، وعزّز الإيمان بالانتصار الحتمي للنور على الظلام .

ويمكن الاعتراض بالقول أن «إيغمونت» - إنتاج تخطيطي ، وأن صورها وطابع بلورتها وجلائها أُعدت في نطاق برنامج محدد ومرسوم ، يرتكز إلى نص معين ، وهو هنا وفي هذه الحالة - «أيغمونت» غوته . وفي مثل هذه الحالات تكون الآصرة ما بين الموسيقى والظواهر الحياتية بارزة . لكن هل هذا يحدث دائماً»؟!

لنأخذ عملاً ذا طابع مغاير جداً ، ألا وهو - «سوناتا القمر» لبيتهوفن ، فالتسمية المعطاة لهذه السوناتا جاءت بناء على طابع وخصوصية الجزء الأول ، وما يثيره من تداعيات في ليل الحياة الإنسانية ، وما ينبع عن ذلك من عزلة وحيرة وقلق . فهي عامرة بالمضمون العميق الذي تحتويه وتحضنه . وليس عبثاً ، وإنما على أساس متين ، حدَّد رومان رولان قيمة الجزء الثالث من هذه السوناتا كتجاوز ، أو بقول أدق ، كطريق لتخطي المتاعب ، وكإيمان بإمكانية السعادة الإنسانية ، التي تشق طريقها عبر المكابدة والمعاناة . ففي صخرة العذاب الإنساني الجليدية الصلدة ، طبقاً لتعبير رولان الرائع ، ثمة ثغرات تشكل تدرجات بطيئة تحثُّ طريقها نحو الشمس . إن موسيقى بيتهوفن مشحونة بمعاني إنسانية كثيفة والموسيقار الكبير ذاته كان يرى في الموسيقى فتوحات تجلو بواطن الحياة لا تقل أهميتها عن أهمية الفلسفة .



تستخدم الموسيقى وسائل معينة ومخصوصة في التعبير عن المحتوى الحياتي .

والموسيقى هي النوع الفني الوحيد ، الذي ترتكز خامته ومادته إلى الصوت . والصوت الموسيقي ليس فيزيائياً فقط ، وإنما هو صوت ذو صفات خاصة ، جرى «إعادة تصنيعه» بشكل معين ، وهذا لا يتمظهر في كون الأصوات الموسيقية

تمتلك صفات صوتية عالية وأجراس ذات نغمة خاصة ، ولكن في كون هذه الأصوات تدخل في الدرجة الأولى في نطاق منظومة تعالقات الوزن الإيقاعي «المؤقتـة» والتوافقية «ذات الوظائف العالية» ، التي تكونت وتطورت تاريخياً عبر الممارسة الموسيقية العملية . وبفضل هذه العوامل فإن الإمكانيات التعبيرية للتشكيلات والدلالات الصوتية تترسخ وتتقوى باستمرار أو تغتني إلى ما لا نهاية .

يجرى التعبير عن المضمون الفكري/ الإنفعالي في الموسيقى عبر نسق من وسائط النوع والتشكيل التعبيري .

تتجلى الموسيقى في حقول أخرى . ويمكن العثور على علاقة قوية ما بين الموسيقى والشعر ، تؤدي إلى بروز عدد من الأشكال الجديدة (مثال ذلك «بوطوريا» شيدرين التي تجمع ما بين تلحين المؤلف لشعر أندريه فوزنيسينسكي وأداء الشاعر نفسه) . واللحن أهم عناصر المضمون المخصوصة في الفن وقد سمّى أسافييف اللحن الخلية البدائية الأولى للمضمون الموسيقي . فالتماثل اللحني في الموسيقى وفي الكلام ، من حيث العلاقة التأثيلية ، ومن حيث طابع الحراك التاريخي لا نزاع فيه . فتعبيرية اللحن تتحقق في تبدل ارتفاع أصوات الكلام وامتدادها وجرسها ، وفي وتيرتها وإيقاعها ، وفي علامات الوقف وركائز المد والنبر ، حيث «يتأنسن» الصوت ويكتسي بدلالة جمالية .

وعلى هذا الناموس الجمالي الكامن في ذبذبات الحياة الفعلية (بما في ذلك : ألحان الكلام ، وإيقاعات العمل وزفرات البيئة ، وتأرجح الحالات الانفعالية وتوتراتها) تشاد الدفقة التصويرية المجازية الخاصة للموسيقى . ويتجلى التعبير اللحني للموسيقى ، قبل كل شيء ، في المركب الثيمي ، وهو أحد أهم العناصر التي تتحول إلى ميلوديا ، كأظهر جانب من جوانب الأثر

الموسيقي . وتتجلى الميلوديا في ذاتها كتابع ذات نغم واحد من الأصوات المنتظمة موسيقياً ، لتعبر عن مضمون صوري ، ونعثر في خصوصيات الموسيقى الميلودية ، قبل كل شيء ، بنصوع تام على ارتباط الإبداع المحترف بالينابيع الشعبية ، ونتعرف كذلك على طبيعة الموسيقى القومية .

وفي بعض الحالات يتكون العمل الموسيقى كله من ميلوديا وحيدة (بعض الأغاني الشعبية ، والأعمال المخصصة لآلات النفخ النحاسية ، والأدوات الوترية) .

لكن الموسيقى الحديثة في غالبيتها ليست ذات نغمة واحدة ، فثمة ضربان أساسيان من الأعمال الموسيقية . إذا كانت الأصوات متكافئة ومتوازنة عندئذ يظهر تعدد الأصوات البوليفوني ، أما إذا كان أساس العمل - اتساق الأصوات فحينئذ يجري الحديث على تأليف هوموفونية انسجامية (ذات الصوت الواحد المتناغم) . وفي هذه الحالة ينداح النسيج الموسيقي إلى ميلوديا ذات دلالة بارزة ، وأخرى مرافقة ذات دلالة إضافية ثانوية .

إن هذا النمط أو ذاك من تعالق الميلوديا أو الميلوديات وما يصاحبها ، وكل ما يرتبط بهذه التعالقات من خصوصية عرض النسيج الموسيقي يشكل كشفاً للنتاج الموسيقي (وتغير الكشف يلعب دوراً كبيراً في تعدد الروايات) .

أما في الأعمال المكتوبة للاوركسترا ، أو الجوقة الأدائية ، فإن الدلالة الأساسية تكون لتعبيرية جرس الأداة ، وتناغم فرق الأوركسترا الأدواتية ، أي الأوركستراوية . تتجسد الصور الموسيقية أبدع ما يكون في ثيمة العمل ، أو بلغة أخرى في أجزائه التي تُبرز المعمار البنيوي وخصائصه التعبيرية/ المعنوية . لكن

في العادة ، لا يمكن أن تكون الصورة الموسيقية مطابقة تماماً للثيمة ، إذ أن هذه الصورة تتكشف في تطورها وإعادة صياغتها ، وفي نسيج العمل كله ، ونعثر على اللاتطابق ما بين الثيمة والصورة في كون بعض الصور تتكشف أبعادها في عدد من الثيمات (وهذا ما تتصف به الأعمال الكبرى ، مثل السيمفونيات) ، وفي مقابل ذلك فإن ثيمة ما تساعد على بناء عدد من الصور (على سبيل المثال في بعض وجوه حلقات : «الكرنفال» لشومان ، وفي بعض «نسخ موضوعة الروكوكو» لتشايكوفسكي .

في الموسيقى يمكن استخدام المحاكاة الصوتية (الإشارات العسكرية - ضربات البوق وقرع الطبول في السيمفونية الرابعة عشر لشوستاكوفتيش ، أو محاكاة أصوات الطبيعة ، كما في السميفونية الأولى لمالير) .

وتستطيع الموسيقى بواسطة الوسائل الدينامية والجرسية الخاصة وغيرها ، أن تخلق انطباعاً حول اقتراب أو ابتعاد هذه الظاهرة أو تلك ، وتومىء إلى مدى خفتها أو ثقلها ، وتميط اللثام عن ستائر النور والظلام وما شابه ذلك . كل هذه الأدوات وما شابهها من الممكن أن تثير بعضاً من التداعيات التي تضخ في المضمون الموسيقي بعض بواعث المتلقي الشخصية ؛ مما يسعف في انتقال المغزى الانفعالي للصور الموسيقية إلى التجربة الحياتية .

ومع كل ذلك فليس بالضرورة أن تكون التطورات المادية الملموسة في الموسيقى لازمة وحتمية فنياً . وحتى في الموسيقى المبرمجة تحت أي عنوان أو أي نص توضيحي يربط ما بين الموسيقى وغيرها من الفنون تقوم البرمجة بدور كبير جداً ، شبيه بدور الكلمة بمنظومتها المتعددة المفاهيم والدلالات . وقد أشار بيتهوفن إلى أنه لم يحاول في «سيمفونية الرعاة» أن يجسد تطلعات الراعي ، وإنما أراد أن يستثير لدى المستمعين الفضول لإدراك

حياة الريف وما تتصف به من ملامح . ويماثل ذلك بنيان «طلوع الفجر على نهر موسكو» لموسورغسكي : فهو صباح المدينة وفجر الحياة الإنسانية ، وفي «شهر زاد» لريمسكي - كورساكوف لم تكن لوحة البحر هي قيمة العمل ، وإنما هي الأبدية السحرية للحكاية .

قد تكون التداعيات المتباينة التي تستحثها الموسيقى ذاتية إلى حد ما انطلاقاً من درجة الشفافية التشكيلية للموسيقى ذاتها ، ومن مستوى تطور متلقي الموسيقى وخصوصية فرديته ، وحالته في لحظة التلقي وغيرها من مسببات أخرى) . لكن إمكانية تفاوت مثل هذه التداعيات ، التي تتوارد إلى أذهان مختلف الشخوص بفضل الموسيقى ذاتها ، لا تعني بأي قياس أن مضمون الموسيقى غير محدد ، وغير ملموس . فمضمون الموسيقى ، قبل كل شيء ، ليس التمثلات التراسلية ، وإنما هو ما تولّده الحياة من مكابدات وانفعالات إدراكية/ فكرية ، حيث تلعب الموسيقى في التعبير عنها دوراً ملموساً ، كما هو شأن الرسم الزيتي في تجسيده لجوانب الواقع المادية والبصرية/ العينية .

تندرج الموسيقى في عداد الفنون الأدائية . وهي تحضر فعلياً في الصوت الحي فقط ، الذي يتوحد بفضل إعادة إنتاج تسجيل نوطة العمل من المنفذ (أو الفرقة أو مجموع المنفذين) ، وفي الإبداع الموسيقي الشعبي يندمج كقاعدة الملحن والمغني والسامع في ذات واحدة (سواء أكانت فردية أم جماعية) . ومع تطور ثقافة الاحتراف بدأ مشوار الفصل والتكيف بينها يسير ، ببطء ، وأصبح المنفذ (المطرب والعازف وقائد الجوقة) وسيطاً ما بين الموسيقار والسامع . لكن المنفذ لا يكرر آلياً إنتاج مقصد الموسيقار ، وإنما يساهم إبداعياً في ترجمة المضمون الفني ونقله إلى السامع ، ويقوم بتجليته بطريقته الخاصة : إذ يطرح تأويلاً فردياً للعمل الفني الذي يقوم بتنفيذه ، وهو بذلك يضمّنه إبداعه الشخصي ، المرتبط أحياناً بعصر تاريخي آخر أو بثقافة مغايرة .

تكتسي الموسيقى بخاصية التأثير على جماعات عديدة ، وجموع غفيرة من الناس في الوقت ذاته . وهذا بفعل كونها نشاط اجتماعي فاعل ، يتجلى في الدور المحرّض للأغنية الجماهيرية والمارشات العسكرية والأناشيد الوطنية ، وفي دلالة الموسيقى السيمفونية الواسعة لتشكيل وعي اجتماعي متقدم . وتكفي الإشارة إلى القوة الاستثنائية لتأثير إبداع كبار الموسيقيين ، أمثال : بيتهوفن ، شوبان ، وفاغنر ، وموسورغسكي ، وتشايكوفسكي ، وبروكيوفيوف ، وشوستاكوفيتش ليس على الأحاسيس والمشاعر حسب ، وإنما على زوايا رؤية الناس كذلك .

إن القوة الفكرية الانفعالية وجماهيرية تأثير الموسيقى تضمن لها مكاناً فسيحاً في الحياة الثقافية والمجتمعية لجميع الشعوب .

فن الرقص الجماعي

فن الرقص الجماعي

يحتوي مفهوم الرقص الجماعي على مختلف ألوان فن الرقص ، والرقص – فن تنتصب فيه الصورة الفنية بمساعدة حركات الجسم الإنساني ذات التوزيعات الموسيقية المنظمة . . . الافتراضية والتعبيرية . لكن اللغة الموسيقية ترتكز إلى التعبير اللحني للكلام الإنساني ، بينما تعتمد لغة الرقص على التعبير الحركي المنسجم . صور هذين الفنيين تنتشر في الزمن ، حاملةً بشكل مباشر حركة حالات الإنسان الداخلية وتبدلاتها ونموها ، وتنقل معها جملة واسعة من الظواهر الحياتية .

ومن ناحية أخرى فالرقص ذو قرابة بالمسرح إلى جانب الموسيقى . وهو كالمسرح فن تركيبي بصري ، يلعب الممثل (الراقص) فيه دوراً رئيسياً ، بإنشائه صورة تعبر عن حالة الروح الإنسانية . وأسمى شكل من أشكال الرقص – الباليه – ، وهي في الوقت ذاته لون من ألوان المسرح الموسيقي .

حركات الرقص الخاصة افتراضية/ اصطلاحية ، وليست تجسيداً مباشراً للحركات التعبيرية الحياتية . ولكنها قائمة على الحركات التعبيرية المتوافرة في الحياة . ففي هذه الحركات يتم التعبير عن حالة العالم الداخلي للإنسان ، بمقدار ما يظهر في انسجام الرقص ، وفي إيماءات وإشارات الناس في الحياة كذلك .

ومع أن الرقص يرتبط بالموسيقى وبالمسرح ، إلاّ أنه يشكل في ذاته جنساً مستقلاً من أجناس الفن ، له صورته المميزة ووسائله التأثيرية المخصوصة . ومع أن الرقص لا يمتلك خاصية الإحاطة الشمولية بظواهر الواقع ، كما هو الحال مع الأدب ، إلاّ أنه قادر بشكل خارق على النفاذ إلى العالم الروحي للإنسان ، الذي

يتبدى في كيفية المظهر المتسق والحركات المنسجمة .

الرقص فن قديم جداً . وقد نشأ كتعبير مباشر لاحتفال الناس بمناسبة الإنجاز الناجح لشتى نشاطاتهم في العمل أو في الحرب وغير ذلك ، وتأسس على إعادة إنتاج أجناس النشاطات المتقابلة ، وغالباً ما كان له في البداية دلالة دينية/ سحرية . لم يكن منفصلاً عن الطقوس ، وكان تأثيلياً مرتبطاً بالتصورات السحرية والدينية عن العالم ، ولم يكن مرتبطاً بالعمل .

وفيما بعد ، وعلى ضوء نشوء المجتمع الطبقي تفرع الرقص إلى رقص شعبي ورقص احترافي .

وفي الرقص الحديث يجدر تمييز الرقص الشعبي/ الحياتي (حفلات الرقص) ، الذي ينتشر في ظل الظروف الاعتيادية ، ويمنح السرور والبهجة قبل كل شيء للراقصين أنفسهم ، عن الرقص الفني الاحترافي (على الخشبة) ، المكرس لاستبصار الناس ، والذي يجسد أفكاراً جمالية . الحدود القائمة بين هذين النمطين من الرقص افتراضية ، وذلك لأن الرقص الشعبي قد يرتقي إلى مرتبة الفن ، والرقص الاحترافي في الفن قد يعتمد في وسائله على الرقص الحياتي .

ونميز في الرقص الاحترافي ما بين رقص الباليه ورقص المنوعات الموسيقية . ويشكل رقص المنوعات رقماً منفرداً في برامج المنوعات . وهو إما أن يبنى على أساس الرقص الشعبي ، وإما أن يتطور على شكل رقص سياقي مستقل - أي مَشاهد .

الباليه - أرقى أشكال الرقص . ولا يندمج الرقص فيها مع الموسيقى حسب ، وإنما مع الدراما أيضاً . والباليه تدمج في ذاتها تراكبياً ما بين فن

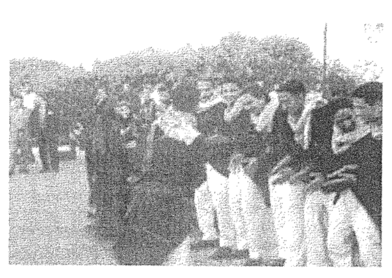
الرقص والموسيقى والمسرح ، ويلعب الرقص الدور المركزي في هذا التآلف .

التكامل الفني ما بين الدراما والموسيقى - شرط جوهري لبلوغ الرقص ذروته في الباليه . وقد شكل إبداع تشايكوفسكي لحظة انعطاف في تاريخ الباليه ، حيث صعد هذا اللون إلى مستوى أرفع منجزات الفن المعاصر له ، بعد أن تشبع بالدراما الإشكالية الفلسفية ، وبالموسيقى السيمفونية الغنية المكتملة فنياً . وكان بلغ أسمى ازدهار لفن الباليه ما قبل الثورة في أعمال بيتيب وإيفانوف وفوكين وغورسكي . وقد مهد فنهم العظيم لتطور الباليه السوفياتية ، وأضحى تراثاً فنياً عامراً في حراثة التربة الملائمة للباليه .

الباليه - عمل فني تركيبي ، يضم عدداً من المكونات : السيناريو والموسيقى ، والرقص ، والفن التشكيلي . وتعتمد صلابتها الفنية ليس فقط على المستوى العالي لهذه المكونات ، وإنما على درجة اندماجها جميعاً في وحدة فنية عضوية موحدة . وكل فن من الفنون المنضوية في تمثيلية الباليه له وظيفة خاصة ، لكنه «يتكيف» بشكل محدد مع العناصر الأخرى بهدف الاندماج الأتم والأكمل .

مركز هذا الدمج هو - الكورس الراقص (فرقة الراقصين) ، الذي يشكل تعبيراً انسجامياً راقصاً لمضمون الحياة . ويقوم بربط جميع الفنون في «عقدة» واحدة موحدة ، ويحدد «القسمات» المميزة وغير المكررة للباليه .

يجري في الباليه استخدام الرقصات الجماعية والجماهيرية والانفرادية . والرقص الجماعي ينقسم إلى ثلاثة أنواع : البانتوميم والرقص الفعلي والرقص الإضافي الإمتاعي . يقترب الرقص في البانتوميم من دور الممثل في المسرح ، مع أنه لا يتطابق وإياه بشكل عام . والبانتوميم (الرقص الصامت) لا ينفصل



كلياً عن خصوصية الرقص ، وهو يقوم بصياغة الحركات المعيشية وغيرها من الحركات الحياتية ، كما يجسد الحدث . وبالمعنى الشامل للكلمة ، فالبانتوميم يحتضن في ذاته الحركات والتكلفات الافتراضية والرمزية أيضاً . والمثال الفني الحي لوسائل الرقص المخصوصة ، التي تنتمي عموماً لحقل البانتوميم بالمعنى الواسع للكلمة يمكن أن نعثر عليها في «الاستعارات الرقصية» في («ذيل الأفعى» و«ذيل الحدأة») في نهاية المشهد الثالث من بالية «عطيل» لماتشافاني ، وإخراج تشابوكياني . أما الرقص الفاعل - فهو الرقص الداخل في المشهد الدرامي للباليه والمفعِّل لهذا المشهد . إنه يحتفظ بجميع خواص الرقص (بدون أن يتحول إلى رقص صامت تشكيلي) ، ويغدو في الوقت ذاته عنصراً من عناصر تطوير المشهد . وعندها يدخل في مجال الرقص الفعلي ليس فقط الرقص السياقي ، ولا حتى الرقصات التي تعبِّر عن حركة الموضوع الخارجي للباليه ، وإنما أيضاً تلك الرقصات التي ينكشف فيها الحدث الداخلي ، ومكابدات الأبطال . وكمثال على ذلك يمكن الإشارة إلى المشاهد الراقصة الفعلية الكبرى ، التي ترقد في أساس دراما باليه «سبارتاك» لخاتشاتوريان ، إخراج غريغوريفتش . ويحضر الرقص الفعلي كأساس لرقصات الكورس في البالية .

أما رقص الإمتاع في افتراقه عن الرقص الفاعل ، فإنه عادة لا يقوم بتطوير

الحدث الدرامي بقدر ما يكون «نمرة موضوعية» . وهو إلى جانب ذلك يلعب في الباليه دوراً كبيراً ، إذ تتنامى الشخوص فيه أيضاً ، كما حالات ملامح الوجه الفعلية ، وترتسم فيه صورة العصر وخلفية الأفعال (مثال ذلك الرقصات الشعبية والحاشية الملكية في «حرائق باريس» لأستافييف) وتضاريس البيئة المحيطة بالأبطال (مثال ذلك رقصات الإثارة في «دون كيشوت» لمينكوس ، وتثبيت الفكرة الأساسية في العمل (رقصات الإثارة في نهاية «الحسناء النائمة» و«الخرباش» لتشايكوفسكي) .

في بناء صور الباليه الفنية تستخدم الوسائل المرتبطة بتباين الرقص الكلاسيكي عن الرقص العادي . وتتفاوت أنواع الرقص هذه وتتباين بعدد من الأدوات المخصوصة في لغة حلقات الرقص . ومثال ذلك أن الشرط اللازم للرقص الكلاسيكي هو ما يسمى بـ «الاقتلاع» أو الدوران ، يعني (وضع القدم في مواقع خمسة ، بحيث تكون الأصابع مثنية إلى الجوانب ، ، وتشكل بطن القدم خطاً موازياً لخط الأكتاف) ، أما في الرقص النسائي فإن أطراف القدمين (رقص الباليرينا) لا ترتكز على بطن القدمين ، وإنما على أصابع القدمين) . مبدأ الاقتلاع يشترط وحدة الرقص عند تنوع الحركات الانفرادية وجمهرتها . وعدا ذلك فالرقص الكلاسيكي أكثر افتراضية ، وأقل تشكيلاً ، لكنه يمتلك إمكانيات كبرى للتعبير التعميمي عن المضمون الدرامي والحالات الغنائية/ النفسية . أما الرقص العادي فهو أكثر وضوحاً وقرباً من النفس القومي والرقص الشعبي ويغلب عليه المزج بينها جميعاً .

الموسيقى في المشهد الراقص في الباليه ليست أقل أهمية من البداية الدرامية . ويمكن القول بأنها أكثر أهمية ما دام تجسيد الدراما في حفلات

الرقص لا بد وأن تتوسطها الموسيقى .

ولهذا ، ففي النماذج الراقية من فن الباليه لا تفقد المشاهد الراقصة مغزاها الدرامي ، لأنها تشاد على أساس المبدأ الموسيقي ، أو ما يسمى الرقص السيمفوني . والرقص السيمفوني قائم على التناظر ما بين تطوير هيكل الرقص والموسيقى ويجثم في أساسه : تعبير شعري تعميمي للمضمون الفكري/ الانفعالي واستيعاء المعاناة الدرامية . ويقوم هذا الرقص على التقابلات الصورية وعلى إعداد ثيمة الأغراض المتسقة ، وعلى «أمواج» الشد والخفض . . التعبئة والتفريغ ، وعلى الاندماج «البوليفوني» لخطوط الرقص والوسائل التعبيرية المختلفة الأخرى .

ونجد أوضح النماذج الكلاسيكية للرقص السيمفوني في مشاهد من «جيزيل» ، وفي ظلال «بياديركا» ، وفي بجع «بحيرة البجع» . وبلغ الرقص السيمفوني أعلى تطور له في الفترة السوفياتية في باليهات يوري غريغوريفتش ، إذ أصبح الأساس للإنجاز الكامل للتمثيلية .

وثمة مفصلان أساسيان في الرقص السوفياتي أديا إلى اجتراح أعمال ، تقف إلى جانب أهم المنجزات البارزة في الفنون الأخرى ، وإلى اعتراف عالمي بأهمية هذه الباليه . والمفصل الأول هو تناول موضوعات الأدب الكلاسيكي ، التي طرحت أمام حفلات الرقص مهمات مضمونية وفكرية ودرامية لم تكن معهودة من قبل ، والثاني معالجة موضوعات معاصرة أدت إلى الدفع بأبطال جدد إلى ميدان الباليه من الحياة ، والبحث المركَّز للعثور على أشكال عصرية ووسائل تعبيرية لتجسيد هذه الحالات في مشاهد موسيقية .

وقد أحرزت الباليه السوفياتية في تطورها إنجازات بالغة في العديد من

الأعمال ، التي بلغت درجة عالية من الاتقان . وقد ارتبطت هذه المكتسبات المهمة في مسرح الباليه المعاصرة بإبداع عدد بارز من الأسماء ، وبإبداع يوري غريغوريفتش وفي تمثيلياته «الغصن الحجري ، و«أسطورة الحب» ، و«سبارتاك» ، حيث حقق تراكب المنجزات المتنوعة في المراحل المختلفة في تطور فن الرقص الجماعي السوفياتي .

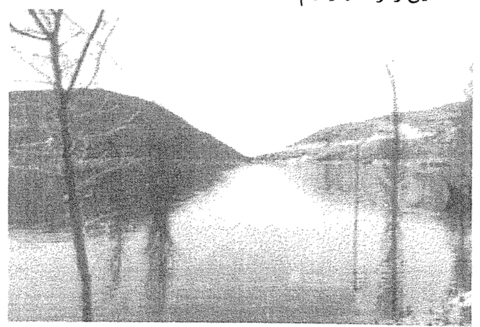
وسّعت هذه المنجزات حدود مسرح الباليه وإمكانياته ، وقدمت أبرز نماذج المعالجات للثيمات العصرية ، كما في «ملجأ الطائرات» ، وفي التاريخ «إيفان الرهيب» وفي الأدب الكلاسيكي «روميو وجولييت» . ويمر درب فن الباليه الأساسي عبر هذين البعدين المفصليين . وأفضل الباليهات السوفياتية - المسرحيات السيمفونية الجماعية ، المتكافئة في دلالتها الدرامية والراقصة . الدراما والرقص يتراكبان فيها على أساس موسيقي (الدراما الموسيقية) ، وينكشف الحدث عن طريق الرقص ، ويتطلب ثراؤه استخدام جميع تنويعات وسائل الرقص وأشكاله .

فن التصوير الفوتوغرافي

فن التصوير الفوتوغرافي

أحرز فن التصوير الفوتوغرافي مكانة وطيدة له بين الفنون الأخرى ، وحمل في ثناياه متعة جمالية رائعة إلى عشرات الملايين من الناس . ومع ذلك ، فإن التأسيس لطبيعة الفوتوغرافيا الفنية ، وكشف خصوصيتها الأجناسية المميزة ، ومكانتها بين أنواع الفنون الأخرى ، وقبل كل شيء بين ألوان الفنون التشكيلية ، لم تحظ بعد باهتمام كافٍ في أدبيات الدراسات الفنية .

الفوتوغرافيا والفن – جمع هاتين الكلمتين ما يزال يثير سوء الفهم حتى في زماننا هذا . أو ليس الاستخدام التقليدي لمفهوم «الفوتوغرافيا» ، والفوتوغرافيّة» بمعنى النسخ الطبيعي لظواهر الحياة ما يزال قائماً؟ ومع أن تلازم هذين المفهومين لم يكن نتيجة تحليل طبيعة التصوير الفوتوغرافي ، وأن الحوارات حول هذين المفهومين تدور منذ زمن بعيد ، فما تزال كلمة «فوتوغرافيا» حتى الوقت الحاضر ينظر إليها كشيء لا يتفق والفن الحقيقي في أوساط الفنانين وهواة مهاراتهم الفنية .



والفوتوغرافيا الفنية - الفرع الفني في عائلة الفنون التشكيلية لا تحاكي الرسم ولا الغرافيك ، وهي تشق طريقها و«بلغتها الخاصة» تمضي في «حوارها» الرائع والثمين في مستواه الفني عن الحياة . ويسهم فن التصوير الفوتوغرافي في إيداع رصيده في ابتناء اللوحة الفنية لهذا الزمن .

بداهةً لا بد وأن يحمل التسجيل الفوتوغرافي البروتوكولي البسيط كحقائق الحياة طابعاً طبيعياً . لكن الأمر يتلخص قبل كل شيء في أن الصورة الفوتوغرافية ذاتها تحتوي على إمكانيات مغالبة النسخ المبسّط لحقائق الحياة ، وعندما تنجح في ذلك تصبح الصورة الفوتوغرافية فنّاً بحق .

تمتلك الصورة الفوتوغرافية إمكانات هائلة وغنية للنفاذ المعمق إلى جوهر ظواهر الحياة . عندما قام الكسندر بلوك بتقييم بورتريه موناخوف الفوتوغرافية عن دور شيلوك ، قال للمؤلف أنه تمكن في بورتريه واحد أن يطبع جميع «أقنعة شيلوك» . وفي هذه الحالة كانت الصورة الفتوتوغرغرافية قادرةً على اجتراح الأنموذج .

لنقارن في هذا السياق ما بين الصورة الفوتوغرافية وغيرها من ألوان الفن التشكيلي ، على سبيل المثال مع الرسم والغرافيك . غالباً لا يتوخى الرسام أو الحفار ، وهو يطارد تفاصيل الحقائق المجسّمة بعشق ، تجسيد مصداقية الحياة الحقيقية ، وتفقد بين يديه شيئاً من هذه المصداقية .

والوضع مغاير بخصوص التصوير الفوتوغرافي . فالصورة الفوتوغرافية هي الصورة الفوتوغرافية لأنها تسجل لوحات الحياة في الشكل الذي تتواجد فيه بدقة ، وهي صورة وثائقية دائماً . ومع ذلك فإن النقل الدقيق لحقائق الحياة لا يستبعد مساهمة الفانتازيا الإبداعية .

لا يلجأ المصوِّر، في افتراقه عن الرسام، إلى التفاصيل لتعضيد اجتراحاته بالخيال. ففي الحالات جميعها يكون موضوع التجسيد أمام عين المصور مباشرة. والمصور يستخدم تلك التفاصيل وتلك المكونات التي تتواجد في الحياة نفسها، لكن هذا لا يعني نقل الحقائق بدون تفكير، أو تروٍ إلى عدسة الفلم. التصوير الفوتوغرافي نتاج الانتقاء المركّز إبداعياً، وفصل المهم عن الثانوي، والعثور على ما هو مهم وحيوي في الواقع ذاته. إقصاء كل ما هو فائض – من أهم أساسيات صناعة التصوير الفوتوغرافي. والتصوير يعثر في الحياة ذاتها على تجليات هذه الحياة التي لا يوجد لأي فائض فيها، وينتقي من الواقع تلك الحقائق التي تثير أحاسيس عميقة وتأملات جدّية – وهذا هو طريق التعميم في التصوير الفوتوغرافي.

التصوير الفوتوغرافي – فن معقد، وسائله تستند إلى التقنية. لكن التقنية في الفوتوغرافيا لا تنحصر في العامل التقني المحض: وسائط التقنية إذا استخدمها الفنان تكتسي دلالة ومغزى الوسائل التعبيرية/ التشكيلية الفنية. ويتم اجتراح اللون وحجم الظواهر المجسَّدة، وإبراز ما هو مهم وحيوي بوسائل فيزيائية (البصريات) وكيماوية، ومع ذلك فإن الأهمية الفنية للصورة تعود إلى حد بعيد لهذه الوسائط (اللون والضوء وغيرهما).

ويرتكز اختيار المسافة والسّعة وطابع الكادر، وتفرد البناء وتقوية التباين أو إضعافه وغير ذلك على مهارة الفنان/ المصوِّر. وبفضل استخدام البصريات المختلفةوضوء المصفاة (الفلتر)، وتغيير موضع الهدف بشدة، يمكن تقوية تأثير المنظور والحجم. وبالقدرة على التلاعب بالضوء تتكشف إمكانيات كثيرة في فن التصوير، وفي التصوير الملون – تتبدى مواصفات المواد الملونة.

ونعثر في أعمال فناني التصوير السوفييت ، إلى جانب لوحات الرسامين وفناني الغرافيك ، على سفر فني ضخم لحياة مجتمعهم . وكم هي عزيزة علينا «الكولخوزية تانيا» لِسْكوريخن ، وكذلك تعز علينا «المندوبة» لِرْياجسكي .

عندما يريدون امتداح أعمال الفن ، يقولون عادة : «هذا جزء من الحياة مقتطع من الواقع» . لكن عندما يدهشنا جزء الحياة الفعلي في التصوير ، نقول : هذا فن حقيقي فعلاً .

السيرك والإسترداد

السيرك والإستراد



في نطاق الفنون التمثيليو يشغل فن السيرك والإستراد (العروض التمثيلية والموسيقية القصيرة) مكانة خاصة ينبغي الإلتفات إليها .

كان علم الجمال في الماضي لا يأبه عادةً بهذين الفنيين ، وهما ـ كقاعدة ـ لم يطرحها في محاولات استعراض منظومة الفنون في علم الجمال حتى وقت متأخر .

إن استبعاد هذين الفنين من حقل النظر والمدارسة في الماضي يمكن أن يكون مفهوماً ، «الروحية» الميدانية . ولم يكن فن الإستراد متطوراً في القرن التاسع عشر ، كما هو الحال الآن ، كما لم يكن فن السيرك فناً جماهيرياً . لعب هذان الفنان دوراً ملحوظاً في الماضي البعيد (في روما القديمة والعصور الوسطى) وتعرضنا لتراجع ملموس في العصر الإمبريالي أكثر من غيرهما .

أما تجاهل هذين الفنيين في منظومة أجناس الإبداع الفني في علم الجمال السوفياتي ، وعدم الرغبة في الاعتراف بمساواتهما بغيرهما من الفنون فيمكن تفسيره بتداول العادات التقليدية السيئة ، أو لنقص في الدرس النظري .

ومع ذلك فهل الإستراد ضرب منفرد من أنواع الفن المشهدي ، أو يتعين اعتباره ضرباً من تنويعات المسرح؟ في حقيقة الأمر فإن هذه الفنون تتقاطع جزئياً : العرض الإستراتيجي يمكن أن يحتضن مشاهد درامية واستكشافية وما

شابه ذلك ، ويمكن أن يتجلى كتمثيلية مكتملة من طراز خاص . لكن هذه العلاقة في الإستراد لا تقتصر علر المسرح الدرامي ، وإنما تصل إلى الفنون الأخرى : الموسيقى والرقص الجماعي والأدب والسينما ، وأخيراً السيرك .

ويلاحظ من الوهلة الأولى أن العرض الإستراداي ، هو مجمل «النمر» الخارجية المحض من فنون مختلفة . أما في الواقع فهو نوع مخصوص ومستقل ، مع أن له ارتباطات واسعة مع «جيرانه» ، ولا يفضي فن الإستراد إلى الجمع البسيط «للنمر» من شتيت الفنون طبقاً للأسباب التالية :

أولاً : تبدو الأنواع الإسترادية للوهلة الأولى تحاكي غيرها من الفنون ، مع أنها في حقيقة الأمر متميزة . مثال ذلك مغني الإستراد - إنه ليس مطرباً أوبْدالياً ولا مطرباً محصوراً ، ولا هو مطرب أوبريتاً أيضاً ، إذ مطلوب منه أن يكون لديه مواصفات خاصة في الأداء .

ثانياً : توجد في الإستراد «نمر» أو قل «ضروب» لا وجود لها في أي شيء آخر . منها القراءة الفنية والبانتوميم ، وما يسمى بالأنواع الأصيلة . وتبدو القراءة والبانتوميم وكأنها عناصر من المسرح الدرامي . ومع أن القراءة الفنية هي نص مُلحّن ، متحرر من الفعل الدرامي المكتمل . والبانتوميم - حركة تعبيرية متكيفة عن الفعل الدرامي المتكامل . ويرجع هذا إلى أنهما «تكيفا» وشرعاً يعيان حياة مستقلة ، واكتسيا بطابع مخصوص لا يشبه النص دراميين سيئيين ، والعكس صحيح . وفي فن المايم (فن التمثيل بالحركات) المنسي ظلماً ، والمنبعث مجدداً ، تبرز هذه الخصوصية بشكل حاد . وأخيراً فلا وجود لأي شبه بين فن الإستراد وبين أي فن آخر على الإطلاق في طريقة توحيد «النمر» الخاصة ، التي يتشكل منها العرض الإسترادي المتكامل . والقضية ليست هنا في نوع

الحقل الإستراادي ، الذي يوحد «النمر» المنفردة جميعها حسب ، وإنما في الوظائف الخاصة ومهمات العروض الإسترادية كما هي .

إن تفرد فن الإستراد يتبدى في أوسع نطاق بامتلاكه لوظيفة الإمتاع والمؤانسة .

السيرك ـ هو فن مخصوص أيضاً ، بعد أن غداً فناً جماهيرياً . لكن ، إلى أي حد يمكن اعتبار السيرك نشاطاً فنياً؟ يحتضن العرض السيركي في داخله أنماطاً مختلفة ، ليست أقل «تنوعاً» مما هو في الإستراد . وبين هذه الأنماط ثمة أنواع متباينة تمتلك درجات متفاوتة من الدلالات الفنية . ونحن في فن السيرك نتعامل مع رؤية الفنان الصورية للعالم ، وقبل كل شيء الإنسان . وهذا واضح جداً من مثال التهريج والشذوذ الموسيقي وما شابه ذلك .

والحالة الأكثر تعقيداً تواجهنا مع بعض الأنواع الأخرى ، مثل الأكروبات والبهلوانيات إذ أنها تقع على تخويم الفن والرياضة ، مثلها مثل الأشياء ذات الدلالة الفنية التي تقع على حدود الفن والإنتاج المادي . ومع ذلك ففي هذه الأنواع تتكشف إمكانيات الإنسان أيضاً . وبالمناسبة ، فإن هذه الظواهر التخومية نجدها ليس في السيرك وحده ، إذ تنتمي إليها رقصات البالية على الجليد والتزلج البهلواني والتمارين الرياضية البهلوانية وما شابه ذلك .

تدلف هذه الأنواع إلى الفن لا بحكم ما دخل عليها من عناصر سياقية قصداً ، وإنما بفضل ترسيخ رومانسية الجراءة والمخاطرة فيها ، وشعرية ما هو استثنائي وشغف صبوة التغلب على ما هو عادي ومبتذل . فإن الأكروبات والبهلوانيات لا تولِّد الإعجاب بالنمو الفيزيائي والقدرات (كأي رياضة) حسب ، وإنما تستفز المزاج المتوتر المنعش . وعلى السيرك في هذه الحالة أن يحتضن حالة التوتر المفرح والمبهج ، وليس اللعب على أعصاب الجمهور بسلوكيات غير

عادية ، كما يحدث غالباً في المسرح البرجوازي . والسيرك في رسالته هذه يتبدى في روعته الخاصة ، وفي ألقه الذي لا يتكرر ، مما يجعله أكثر قرباً من الفن الحقيقي .

ومن هنا ، فمن الطبيعي أن يكتسي السيرك بالجمال المتعالق بصورة كل ما هو قوي وأبي وجريء في الإنسان في استثنائيته الفيزيائية ، وجراءته البالغة ومغامرته الخيالية التي تنتصر على المكان ، وتتغلب على الأعباء بشكل أوسع دلالة عما هو عليه في التمارين الرياضية .

أو ليس كل هذا لا ينتمي إلى الفن؟!

هذه الخصائص الروحية الإنسانية (وليس الفيزيائية فقط) تتمظهر في الترويض وفي الأنواع المتخلية أيضاً .

وهكذا ، نجد أن السيرك ككل متحد هو ضرب مخصوص من الفن ، إلى جانب الأنواع الفنية المحض ، ونعثر فيه على ضروب تقع على التخوم ما بين الفن واللافن ، وأحيانا على ضروب تبدو بعيدة عن الفن بوضوح .

التلفزيون كفن

تولّد أمام أعيننا فن جديد ، هو - فن التلفزيون الذي سيلعب تطوره - بدون شك - دوراً متعاظماً في مصائر الفنون الأخرى .

إن نقل التمثيلية أو الفيلم بواسطة التلفزيون لا يجعل ، بالتأكيد ، منه فنّاً خاصاً . فالتلفزيون في هذه الحالة يقوم بدور الناقل التقني الخالص . لكن ، ثمة أعداد كبيرة من التمثيليات تدَشَّن خاصة للتلفزيون ، حيث لا وجود للدمج الآلي ما بين المسرح والسينما ، إذ يجري تخليق أعمال تلفزيونية مخصوصة .

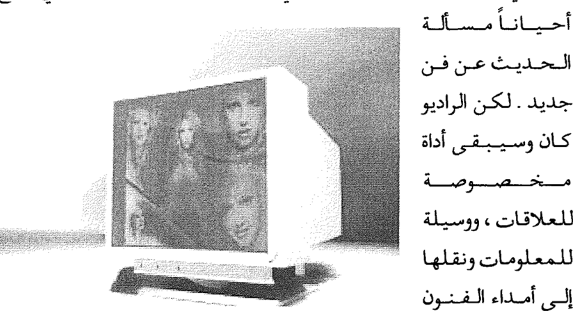
يمكن بواسطة التلفزيون نقل الأحداث التي تهمنا قبل كل شيء كوقائع حياتية فعلية ، لا يكون بمقدورنا التماس المباشر معها . وفي هذه الحالة فإن التلفزيون يقوم بدور إبلاغي وثائقي . لكن ، وكما هو الحال مع الغرافيك ، فإن خصوصيات التلفزيون هذه لا يمكن الارتقاء بها إلى مرتبة التأثير الفني . إذا تم بواسطة التقنية معالجة «شرائح» الحياة الإنسانية فنيّاً (إبتداءً من انتقائها ، وانتهاءً باستغلال ترسانة الفن الفاعلة) ، يعني كشف وانتهاءً جوهرها وفهمها وقيام علاقة معها ، ورفعها إلى مستوى الدلالة الصورية ، فإن مثل هذه النقل التلفزيوني يضحي فنّاً إلى جانب كونه إبلاغ وثائقي في الوقت ذاته .

«الشروع من الكاميرا التلفزيونية المكرسة للحياة» - هذا هو أهم أساس للفن التلفزيوني ، الذي يكتسي فيه الارتجال الفني دلالة كبرى . وكم يمكن أن نشاهد من أشياء شيقة في الحياة عبر «العين التلفزيونية» ، أو بأي استمتاع ننقل إلى تلك الحياة الفعلية (اللامتخيلة) ، وإلى أين تجرنا معها! وبارتقاء هذه الحياة إلى مرتبة الفن يعلّمنا فنان التلفزيون أن لا ننظر إليها فنيّاً حسب ، وإنما نبدعها

بشكل أتم وأوضح ، كما نجسد فيها مثالنا .

وفي سيرورة تطور التلفزيون كفن مستقل تجري تحرّيات في اتجاهات عديدة . فإلى جانب النقل الوثائقي يتم البحث عن إمكانيات خاصة في التمثيليات التلفزيونية . وتؤخذ بالاعتبار إمكانيات الكاميرا الخاصة ، المرتبطة بإدراك التجسيدات التلفزيونية في حالات بيئية غير متكلفة أو مصطنعة . وثمة محاولات لإدماج أنماط وأنواع متباينة في التلفزيون ، ينبع من «تقاطعها» إمكانيات فنية جديدة . ولكن بهذا الشكل أو ذاك - كما يقال - فإن الفن الجديد قد تكوّن في أعمال التلفزيون المعاصر .

وفي هذه الحالة يوجد تباين مبدئي ما بين التلفزيون والإذاعة ، التي تطرح أحياناً مسألة الحديث عن فن جديد . لكن الراديو كان وسيبقى أداة مخصوصة للعلاقات ، ووسيلة للمعلومات ونقلها إلى أمداء الفنون



الأخرى . كما أن إمكانيات الإذاعة التقنية الخاصة لم يحدث وإن اكتست بدلالة فنية مميزة ، وفي حالة حدوث ذلك ، يمكننا الحديث عن ظهور فن جديد .

إحدى إمكانيات التلفزيون الخاصة - الأفلام متعددة الحلقات والنقل المسلسل . وليس عبثاً أن تحظى هذه الأعمال بالانتشار الواسع . ويستطيع التلفزيون عن طريق المسلسلات والحلقات المتعددة أن يقيم

تواصلاً مع ملايين المشاهدين فترة طويلة . ولا تحظى الفنون الأخرى بمثل هذه الإمكانية .

تتمثل دلالة التلفزيون المهمة جداً في أنه يمتلك أفضلية التوجه إلى كل شخص في فرديته ، موهماً إياه بأن البث موجه إليه لوحده ، إلى جانب جذب الملايين الأخرى . وهو في هذا ، وفي لحظات الارتجال غير الاضطراري (مهما كانت معدة بعناية) كذلك ، تتأسس فتنة خاصة لمثل هذا النقل ، كما يحدث في كثير من أعمال المذيعين المبدعين .

وفي السنوات الأخيرة سادت وجهة نظر تقول بأن التلفزيون منافس خطر للمسرح والسينما ، وقادر على التضييق على هذين الفنين في الحياة . إذا كان الحديث حول المنافسة التجارية وعن فضائل «التوصيل إلى البيت» للتمثيليات والأفلام بواسطة التلفزيون بالمقارنة مع زيارة المسارح والسينما ، فعلينا أن ننظر بجدية إلى وجهة النظر هذه ما أمكن . إذا تم نقل جميع التمثيلات والأفلام بالتلفزيون ، فإن احتمال زيارة المسارح والسينما ستتقلص بقوة . ولكن ، مع كل ذلك لن تصل إلى درجة الصفر ، لأن ميزة التمثيلية في المسرح ، والفيلم في السينما كبيرة جداً ، وواضحة للجميع . ويلعب عامل الوقت والانشغال وبعض الاعتبارات المادية دوراً لا شك فيه على المستهلك . وفي هذه الحالة يتعين أن يدور الكلام على الاستخدام العقلي للتلفزيون في نقل الفنون الأخرى .

أما إذا كان الحديث يدور على المنافسة الفنية ، فإن افتراض تضييق التلفزيون على المسرح والسينما ، إنما هو – بلا شك – سخافة . التلفزيون كفن يمتلك إمكانياته المخصوصة ، ولم يحدث أن «ابتلع» الفنون الأخرى . إن عدم تكرار المسرح والسينما يضمن لهذين الفنيين إمكانية التطور الذي لا حدود له .

فن السينما

فن السينما

صناعة السينما - السينما فن حديث ظهر في نهاية القرن التاسع عشر في هيئة تشويق تقني متفرد . وتحولت السينما على امتداد عدة عقود إلى إحدى أهم وسائل التعرف على الحياة والتأثير الفكري / الجمالي على جماهير الناس الواسعة .

وقد أشار لينين ، وهو يدقق في إمكانيات السينما عند فجر الصناعة السينمائية ، إلى أن : «السينما من أبرز الفنون جميعها التي تهم المجتمع» .

وقد ساعد على ظهور السينما تطور العلوم الطبيعية ، والتقنية والصناعة الآلية . واستوعبت السينما وما تزال في ذاتها أهم منجزات العلم والتقنية - وهي نفسها أحد أهم تجليات التقدم التقني . ومع أن نشأة السينما ارتبطت بتطور العلم والتقنية ، إلا أن ظهورها أملته الضرورة الموضوعية المشتبكة فنياً بالحاجة إلى كشف بعض جوانب الواقع ومجالاته ، التي لم تكن ميسورة لأنواع الفن الأخرى .

غالباً ما يشار إلى التشابه ما بين السينما والمسرح . وهذا التشاكل له أساس قوي جداً : فالمسرح والسينما ، هما من الفنون الزمكانية والبصرية . والسينما مثلها مثل المسرح - فن جمعي وتركيبي ، والسينما كما المسرح - فن ثانوي ينشأ على أساس أدبي محدد أيضاً ، لكن في صناعة السينما لا يُبنى هذا الأساس على التمثيلية ، وإنما على السيناريو - وهذا نمط خاص من أنماط الانتاج الفني ، يحتاج كشف فحوى مقصده إلى وسائل في السينما .

وكان بودوفكين قد اعتبر أن الشريط السينمائي أقرب إلى الرواية منه إلى العمل الدرامي ، وإن كان لا يعني بقوله هذا أن الفيلم يمكن أن يحتل محل الرواية . إنه يشير فقط إلى أن صناعة السينما تمتلك إمكانيات واسعة لاحتضان الحياة وإبرازها في الفيلم ، كما هو حال الأدب الملحمي . وعليه ، فليس صدفة أن تظهر في السينما في السنوات الأخيرة أفلام تحتوي على ثماني حلقات أو أكثر ، ولا تتوقف على حلقة أو حلقتين . النزوع إلى الإحاطة الفسيحة بالواقع ملحمياً - أحد أهم الملامح البادية في صناعة السينما المعاصرة .

صناعة السينما - كما أشرت - ذات صلة قرابة بالمسرح . وتقارب هذين الفنين مشروط بأن يُنجز قصد كاتب الدراما وكاتب السيناريو ، كما في المسرح ، وكذلك في صناعة السينما لا سيما الفنية ، من خلال دور الممثل . مع أن الممثل في السينما له مكانة مغايرة تختلف عنها في الفن المسرحي . فن المسرح - هو قبل كل شيء فن الممثل . ولا يمكننا أن نقول ذلك عن فن السينما :

أولاً ، توجد بعض الأنواع في صناعة السينما يغيب عنها الممثل تماماً ، وفي الوقت ذاته فالتمثيلية بدون ممثل - لا معنى لها ، أما الفيلم فأمر ممكن بدون ممثل .

ثانياً : لا يلعب الممثل في الفيلم الفني ذلك الدور المركزي ، كما هو الحال في التمثيلية ؛ ومضمون الفيلم في افتراقه عن التمثيلية لا يتكشف فية قصد منشيء السيناريو أو المخرج دائماً عن طريق دور الممثل . وتملك السينما وسائل مميزة أخرى لكشف القصد الفكري / الفني ، ليست من خصوصيات المسرح .

المسرح والسينما قريبان ، لكنهما فنّان مختلفان . والاختلاف بينهما ليس في الوسائل التعبيرية حسب ، وإنما في مادة التجسيم . فن السينما يستطيع تجسيد دوائر واسعة من ظواهر الحياة أكثر بكثير من المسرح .

يتمتع فن السينما بإمكانيات غير محدودة لإعادة إنتاج لوحات الحياة وشتى ظواهر الواقع المتنوعة ، ومكابدات الإنسان الذاتية تتأطر بتنوع أشكال وضروب صناعة السينما المختلفة .



وكان لينين ، كما جاء في رواية للوناتشارسكي ، قد رأى أن فن السينما يسير في اتجاهات ثلاثة : «الأول - مدونات استعلامية شاملة ، يتم اختيارها بصورة دقيقة ومناسبة . . . أي تكون إعلاماً تصويرياً ، يعادل تلك الروح التي تسير عليها الصحافة اليومية . فالسينما - حسب رأي لينين - عليها أن تكتسي طابع المحاضرات النموذجية العامة في مختلف وسائل العلم والتقنية ، هذا ثانياً . وأخيراً اعتبر من أهم المهمات الدعاية للأفكار على شكل لوحات جاذبة ، تبرز شرائح الحياة ، وما تزخر به من أفكار - ينبغي أن تطرح أمام اهتمام البلاد ، بما يثيرنا أو يتلمس حياة الطبقات المختلفة في البلدان الأخرى» .

وقد أوضح لينين أن صناعة السينما الفنية والوثائقية / التاريخية والعملية المبسطة تشكل جميعها ثلاثة أنواع مهمة في فن السينما .

والسينما كغيرها من الفنون لها مادتها المخصوصة ووسائلها الخاصة للإنتاج والاستخدام . ونحن هنا لا نعني الوسائل التقنية ، وإنما وسائل التعبير الفنية .

يحتل المونتاج مكانة استثنائية في فن السينما - التصاق اللقطات في تتابع زمني محدد وتعالقات مكانية وترابطات إيقاعية ذات وتائر معينة . ويستطيع منتجو الفيلم عبر المونتاج تحديد اتجاه أفكار المشاهد وتداعياته ، وكذلك ضغط زمن الحدث السينمائي أو إطالته . وتمنح شرائح المونتاج القصيرة إحساساً بمسيرة الحياة المتسارعة ، أما الشرائح الطويلة - فتوحي إلى السير البطيء للزمن . . . إلى الهدوء .

تشاد لوحة حراك الحياة في السينما ، قبل كل شيء جراء تعالق إحدى اللقطات بالأخرى . وتبلغ أهمية وحيوية هذا الحدث أو ذاك في السينما شأوها جراء دقة الرابطة الناظمة ما بين الجانب الزاهي وحركة اللقطة وامتدادها . المونتاج - الوسيلة الحيوية لكنها ليست الوحيدة للتعبير في السينما . إن المبالغة في تعالي المونتاج وتجاهل مضمون الشرائح المصورة المنفردة ودور الممثل في السينما تؤدي إلى تضييق الثراء الفعلي للفيلم .

تقترن منجزات صناعة السينما السوفياتية ذات الدلالة الحيوية والجمالية بجهود الممثلين وبكشف فكرة الفيلم عبر الصور المزودة بالملامح الواقعية والنفسية العميقة ، التي اجترحها الممثلون . لنتذكر معرض الصور السينمائية ، التي صنعها الممثلون الرائعون في هذا الزمن- : أوليانوف - تروبنيكوف (الرئيس) ، وشارنوتا - (السابق) ، وجوكوف « التحرير» ، وسمولتونوفسكي - ديتوشكين «احترس السيارة» . وفونيتسكي «الخال فانيا» وهاملت في الفيلم المسمى باسمه .

ولنتذكر الفن البهي والنفس الرقيق لأولئك الذين لم يتخلوا عن فرادتهم التمثيلية ، والممثلات المقنعات دوماً ، مثل تشوريكوفا ونيلوفا ، حينئذ تصبح دلالة الممثل العظيمة جلية ظاهرة واضحة .

في صناعة السينما لا يقتصر دور الكاميرا المتحركة على أنها تنتج فعلاً منظماً

على شريط فقط ، وإنما هي أداة إبداع فني . فبواسطة الكاميرا السينمائية المتحركة يطرح المصور السينمائي تفسيراً للظاهرة عبر تغيير المسافة من تطويل وتقصير . إن تغير مسافة الكاميراً عن الجسم أو الشيء له تأثير حاسم على قابلية المشاهد . إذا كان المشاهد في المسرح ساكناً ، ففي السينما وبفضل حركة الكاميرا يكون المشاهد متحركاً ، وكأنه يسير مع الكاميرا . يقترب من الشيء ويبتعد عنه . ينظر إليه مرة من هذا الجانب وأخرى من جانب آخر ، وكأنه في حمأة الأحداث المتطورة . ويعبر مبدعو الفيلم السينمائي عن علاقتهم بالظواهر المتجسمة ، ويطرحون تفسيرهم لها ، ويقومون بالاختيار ليس فقط عبر فعل الممثل ، ولكن عبر وضع الكاميرا المتحركة . ولا ينبغي أن ننسى عمل المصور أوروسيفسكي في فيلم «الغرانيق ترفرف» الذي أنشأ علاقة خصوصية بين الشاشة والقاعة . فقد شدّت كاميرا أوروسيفسكي إليها أفكار المشاهد وأحاسيسه بكبرياء ، مبرزة ما يجري على الشاشة من علاقات انفعالية وذهنية أكثر بكثير مما يمكن أن تراه عين المشاهد اليقظة البصيرة .

إن أهم وسيلة تجسيم فنية وتعبيرية في علاقة الممثل في السينما هي – الضوء ، وعبر الضوء في السينما هناك إمكانية لتقديم تصور عن حالة الظواهر الداخلية وتعالقاتها ، وترجمة المزاج والحالة . فالضوء يسعف في التعبير عن الشخصية والحالة النفسية للبطل ، وتوتره الداخلي وهيجانه . وهناك وسيلة تعبيرية حيوية أخرى في فن السينما ، وهي اللون الذي أضحى دوره مهماً جداً .

السينما وهي تلتحم مع الصوت تظل نوعاً من الفن البصري قبل كل شيء . ولهذا ، فهي تتطلب ملموسية ومادية بصرية فائقة ، ومصداقية وضعية كاملة يتحرك فيها الإنسان . ويؤدي التزيين (الديكور) ومسرحة الوسط المادي الجوهري في السينما أحياناً إلى النجاح الفني ، أكثر بكثير من التزوير وهدم اصطلاحية وخصوصية التلقي الجمالي لدى مشاهد السينما .

إمكانيات السينما هذه ، كما هو حال المونتاج والمشروع الكبير والكاميرا المتحركة والاستخدام الواسع لتقصير الصورة والتجسيم المكبر للتفاصيل تضع جميعها على الممثل في السينما مهمات خاصة ، وقبل كل شيء مهمة التصرف بصورة طبيعية إلى حد كبير ، وكذلك البساطة ورباطة الجأش ، فأي تكلف أو حماسة زائدة أو حركة شاذة على الشاشة تتحول إلى تزوير فني .

ويفترق المسرح عن السينما في دلالة الصوت ، حيث يلعب الكلام واللفظ في السينما دوراً ثانوياً . لا شك أن إدخال الصوت في السينما وسّع من إمكانياتها المعرفية ، وأفضى إلى تقوية البداية الذهنية . ولكن مع ذلك ضاعف من خطر المسرحة . الكلمة في السينما تقوم بدور مغاير نوعياً لما عليه الحال في المسرح . الكملة في المسرح - إحدى أهم ، أو الأصح أهم وسائل التعبير ، بينما في السينما ليست سوى واحدة من عديد الوسائل . الكلمة في السينما تنشد التعبير عما لا يمكن التعبير عنه من خلال إنتاج الحدث مباشرة . إذا نابت الكلمة في السينما عن الحدث ، فإن الفيلم كقاعدة يبدو مملاً ومضجراً .

وخير مثال على ذلك أن شابلين حينما ظهرت السينما الناطقة تخلى في فيلم «أضواء المدينة الكبرى» عن الكلمة كعنصر تعبيري ، واستخدم التأليف الموسيقي الخاص فقط .

أثر ظهور السينما الناطقة ، وتطور وسائل التعبير الموسيقي في صناعة السينما تأثيراً قوياً على عدد من الفنون ، مثل (المسرح الدرامي والموسيقى والباليه) ، وعلى فن الموسيقى . وأثر كذلك على الحاجة المتزايدة للجمهور في تراكب الصوت والتجسيم . إن الشكل الموسيقي في مظهره المكتمل بحد ذاته- وسيلة قوية للتأثير الفني ، خصوصاً إذا كان زاخراً بالمعنى

الموسيقي الفلسفي العميق (مثال موسيقى بروكوفيوف لأفلام إيزنشتاين « الكسندر نيفسكي» و «إيفان الرهيب» ، أو موسيقى شوستاكوفيتش في سلسلة حلقات شكسبير لأفلام كوزنيتسوف .

يتم إنتاج الفيلم ، كما التمثيلية ، بجهود مجموعات فنية عديدة ، ويتبدى الطابع الجماعي للإبداع في السينما أقوى مما هو عليه في المسرح . ويصنع الفيلم من قبل كتاب السيناريو ، والمخرجين والملحنين والموسيقيين والفنانين وفنيّي المونتاج والإضاءة وغيرهم . كاتب السيناريو - الفيلم ، والملحن - الحل التشكيلي ، والممثلون - الصور الملموسة والشخوص الإنسانية الفاعلة في الفيلم وهكذا .

تستخدم صناعة السينما المعاصرة ، مثلها مثل أي فن آخر ، ولكن بشكل مباشر ومستقيم أكثر من غيرها ، لأغراض متنوعة من قبل مختلف الفئات والطبقات . فالقوى الرجعية في المجتمع الرأسمالي المعاصر تسعى إلى استخدام جماهيرية الفن السينمائي لأهداف الدعاية للرؤية البرجوازية للعالم . وقد استغلت الاحتكارات الرأسمالية تعالق السينما بالصناعة ، ومتطلبات الإنفاق الحالي الهائل لإنتاج الفيلم ، فأحكمت هيمنتها على صناعة السينما . وبفضي هذا في حقيقة الأمر ، إلى الانفصام ما بين صناعة السينما وفن السينما .

انتشرت في الغرب بشكل واسع صناعة ما يسمى بالأفلام «التجارية» وأخذت أفلام الخلاعة (البورنو) وأفلام الرعب وغيرها مكان الأفلام التاريخية العظيمة ، مثل «كليوباترا» الشهيرة . وفي سبيل جذب المشاهدين يلجأ منتجو هذه الأفلام إلى ضجيج الدعاية ، ويستخدمون مؤثرات طبيعية . فمثلاً ، عند استعراض قوة تدمير "الزلازل» يتم تجهيز حقول خصيصاً في بعض مسارح السينما ، تأخذ في الاهتزاز بما يشبه ارتجاج الأرض أثناء إبراز كارثة الطوفان . ترتبط الأفلام التجارية مباشرة

بالايديولوجيا البرجوازية وتؤثر على المشاهد تأثيراً موجهاً .

ولا يستخلص من ذلك أن البلدان الرأسمالية لا تنتج أعمالاً سينمائية حقيقية . يكفي أن نذكر أعمال شارلي شابلين وكلير وكريمر وفيلليني ودامياني المعهودة ، وكذلك أفضل أفلام الواقعيين الجدد الإيطاليين وغيرهم . ومع ذلك فإن أهم إمكانيات السينما تحت النظام الرأسمالي لا يمكن أن تتجلى حتى النهاية . وهذا يثبت موقف ماركس حول عدائية الرأسمالية للإبداع الفني في حالة صناعة السينما في البلدان الرأسمالية . ففي هذا العالم يستشعر الفنان ذاته وكأنه في نفق ، حسب كلمات بيرغمان .

ويستذكر بونتش - برونيفتش أن لينين قد ذكر له ولبغدانوف أن : «السينما ما دامت في أيدي المحتكرين الأوغاد ، فإنها تظل تحمل في ثناياها كثيراً من الشرور ، أكثر من الفوائد ، لأنها تفسد الجماهير بمضمون تمثيلياتها المقذع . ولكن حينما تمتلك الجماهير ناصية السينما ، وعندما تكون في أيدي نشطاء الثقافة الاشتراكية ، تضحي إحدى أهم وسائل تنوير الجماهير» .

وفي ظل المجتمع الإشتراكي تصبح صناعة السينما - حقلاً مهماً جداً في الثقافة الفنية .

فن المسرح

عندما نحاول كشف خصوصيات الفن المسرحي علينا أن نجلي أهم ملامحه وعلاماته ، التي ظل يتسم بها في حدود معينة في جميع مراحل وجوده وتطوره . ونحن نعثر في كثير من الطقوس على بعض المؤشرات الحيوية للمسرح : الفعل المنظم ، وأيضاً وجود المشاهد وعنصر اللعب . لكن هذه الملامح تفتقد إلى أهم مؤشر ، الذي بدونه لا يمكن أن يكون هناك مسرح كفن : فعل أحد الشخوص باسم غيره ، وتجسيم شخص عوضاً عن آخر ، وإعادة تجسيد الممثل وتماهيه في صورة محددة .

وليس ثمة من أساس لإدخال مختلف أشكال المشاهد الرياضية والجماهيرية في مفهوم المسرح ، مع أنها يمكن أن تحتوي ، بلا شك ، على بعض عناصر الفنون المشهدية . إن تطابق المسرح مع الطقوس واللعب والمشاهد الجماهيرية يفضي إلى تجاهل خصوصية المسرح الفني التصويرية ، وإلى الانتقاص من البداية الفكرية المتوفرة فيه ، وإلى إلغاء المسرح كشكل من أشكال الفن ، من حيث الجوهر .

يعرف تاريخ المسرح أمثلة ليست قليلة تشهد على أن فن المسرح استغنى في الماضي أكثر من مرة عن هذا العنصر أو ذاك من عناصر المسرح المعاصر . ومن الصعوبة الإشارة إلى أي فترة من فترات تطور المسرح ، التي كان فيها بدون ممثل ، كما لا ينبغي أن نعتبر فن المسرح هو فن الممثل فحسب ، كما ألمح إلى ذلك الناقد المسرحي الروسي الكسندر كوغل على سبيل المثال ، ومع ذلك فإن المسرح هو فن الممثل من حيث الجوهر . الممثل ـ المعبر الرئيسي عن خصوصية الفن المسرحي ، وحامل ملامحه الأثيرة ، التي لا تتكرر في الفنون الأخرى . المسرح لا يوجد خارج الزمان وخارج المكان ولا خارج تأثير حضور

الإنسان الحي على الخشبة ، وعلى يدي الممثل تتشكل في المسرح أبعاد الزمان والمكان والحركة .

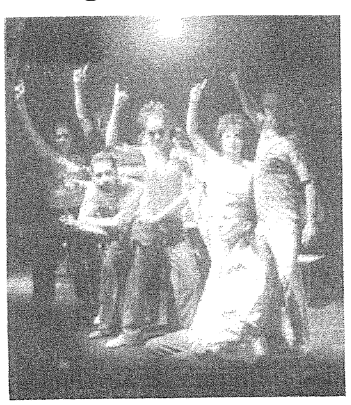
الأساس الثيمي / الفكري لفن المسرح هو ـ الدراماتورجيا (الكتابة المسرحية) . والمسرح يفترَق عن العديد من أنواع الفن ـ عن الأدب والرسم والنحت ـ بأن القصد الذي ينجزه هو من معطيات إنتاج آخر ، ونعني فن الدراماتورجيا . الرسام والمؤلف الموسيقي والشاعر يستمدون إدراكهم مباشرة من الواقع ، لكن في المسرح يتوسط كاتب الدراما بين الممثل والواقع ، كما هو حال الملحن الذي يأتي بين المؤلف الموسيقي والحياة . الكتابة الدرامية تحدد اتجاه التطور ، وكذلك مضمون الفن المسرحي وجنسه ووسائلة التعبيرية إلى حد ما . ومع عدم التقليل من دلالة وسائل الإخراج ، إلا أن إمكانيات المسرح لا تتحقق بشكل تام بعيداً عن إثراء الكلمة ، التي لا ينبغي أن تحتل مكانة ثانوية بوزنها النوعي . إن الاعتراف بدور الكتابة الدرامية المحدد ـ هو أحد أهم مؤشرات الواقعية في المسرح .

لا شك أن المسرح جنس مستقل من أجناس الفن . لكن استقلالية المسرح هذه ليست في كونها استقلالية وهمية عن الكتابة الدرامية ، وإنما في الكشف عن «بذرة التمثيلية» ، وفي التفسير المسرحي . وهذا الترابط الحذر بالمنبت المسرحي الأول يحدد تنوع الحلول المسرحية . فعلى سبيل المثال فإن كوميديا غريبوييدف «مصائب العقل» ، مُثلت على خشبة المسرح الصغير بشكل مغاير جداً لما هي عليه في مسرح لينغراد الدرامي الكبير ، وأيضاً إخراج «بستان الكرز» في مسرح تاغانكا لا يشبه في شيء تمثيلية مسرح «المعاصر» ، أما مسرحية دفوريتسكي «الإنسان عن بعد» التي تجولت في مسارح البلاد ، فلها أكثر من ثلاث صيغ في مسرح لينغراد : مسرح مجلس لينغراد ، والمسرح المركزي وفي مسرح برونا الصغير .

الكتابة الدرامية كضرب من ضروب الأدب معقدة جداً ، ولها خصوصيات مميزة ، تفرزها عن غيرها من الأنواع الأدبية ، عن الرواية على سبيل المثال . فالمطلوب من الروائي أن يرغم بطله على الفعل إلى جانب أن يبقى له الحق في أن يكمل للقاريء كثيراً من الأشياء التي لا يجدها في أفعال البطل ، إنه يحتفظ بحقه في شرح الحالة الداخلية لأبطال العمل والعلاقات القائمة بينهم وما إلى ذلك .

أما مؤلف العمل الدرامي - كقاعدة - لا يحضر كمعلق على أفعال أبطاله . وهنا يجب التحفظ قليلاً لأن الحياة المعاصرة تولد كتابة مسرحية تتطلب غالباً مشاركة افتراضية للمؤلف في التمثيلية :

استطرادات المؤلف المباشرة في تمثيليات بريخت وحكمت ، وبروزها في «المأساة المتفائلة» لفيشنيفسكي لا تضعف من التوتر الدرامي ، وذلك لوجود الشكل الدرامي التأليفي لمشاركة المؤلف في مجري أحداث التمثيلية . وفي مثل هذه الدراما الغنية بالوسائل التعبيرية الجديدة ، وجميع التعالقات بين أبطال التمثيلية وعالمهم الداخلي ، يتعين العثور عليها جميعها بشكل أساسي عبر الفعل الدرامي . وهذا يعني أن الواقع هو السمة الفاصلة في الأدب الدرامي . ففي أساس الكتابات الدرامية تكمن نزاعات اجتماعية حادة ، وصراع شخوص متعارضة مع بعضها البعض .



إن ثراء الصدامات المجتمعية وتنوعها يولد تنويع ألوان الآدب الدرامي . وبالتأكيد فإن طابع التناقضات الاجتماعية ـ هو العلامة الموضوعية الأساسية للجنس الدرامي والمسرحي . وقد برزت قبل كل شيء أنواع محورية في الكتابة الدرامية وفي المسرح ، مثل التراجيديا من جانب ، والكوميديا من جانب آخر . وأخذت الدراما بعد ذلك تتبلور كجنس مخصوص يجمع ملامح المأساة كما الملهاة . وأضحت الدراما الجنس البارز في الفن المسرحي ، بقدر ما تمتلك من إمكانيات كبيرة لتجسيد الواقع في امتلاكه الحياتي وفي تداخلاته وتعالقاته .

إن الاعتراف بالدور البارز للكتابة الدرامية في الفن المسرحي لا ينتقص ولا يقلل بأي درجة من دلالة المسرح كحقل مستقل من حقول الإبداع الفني . التمثيلية ـ ليست استنساخاً للإنتاج الدرامي ، وإنما هي تشييد عمل فني جديد على أساسه . الكتابة الدرامية نفسها بحاجة إلى المسرح ، كما هو حال المسرح بحاجة إلى الكتابة الدرامية . طبعاً يمكن أن يكون العمل الدرامي مشوقاً للقارئ ، ولكن يُخرج قبل كل شيء للمشاهد وليس للقارئ . ولا يمكن للكتابة الدرامية خارج المسرح أن تعثر على الثراء الكامن في مضمونها كله .

الفن المسرحي ـ هو قبل كل شيء فن التأويل المشهدي للأدب الدرامي ، والوسيلة الأساسية لهذا التأويل هو الممثل . في العمل الدرامي بخلاف الرواية تسجل أدوار الشخوص الفاعلة والحياة المسرحية التي يتوجب على الممثلين تأديتها .

لكن ، ما هو دور الشخوص الفاعلة ، الذين يلتقيهم الممثل في نص العمل الدرامي؟ لقد أجاب ستانيسلافسكي على هذا التساؤل هكذا : الدور يقتصر على جزء يسير من حياة الإنسان فقط . إلا أن الممثل ليس بمقدوره أن يجسد حتى هذه الشريحة البسيطة من حياة الإنسان ، إذا لم يكن يعرف حياة الشخوص الفاعلة

بتفصيلاتها ، ولم يحسن تصور ما كان عليه أمر هذا الشخص قبل أن يحضر في التمثيلية ، وما يمكن أن يصبح عليه في المستقبل حسب منطق تطور أحداث العمل . ويعود هذا إلى أن مؤلف العمل الدرامي لم يتحدث للممثل عن كل هذه الأشياء .

من التمثيلية المسرحية يمكننا أن نستدل على الكلمات التي يلفظها هذا الفرد أو ذاك ، لكن المشاهد لا يراه كشخصية حية أمامه ، لها سلوكيات محددة ، وصوت وقسمات ولون شعر وما إلى ذلك . وبدون مساعدة المخرج لا يمكن للمشاهد أن يقيم تصوراً عن هذه الشخصية . فإذا أردنا أن نفهم ما يجري في الدراما ، ونتدبر طبيعة الشخوص الفاعلة في الإنتاج المسرحي ، فلا يكفي ـ كما يقول بيلينسكي ـ أن نعرف كيف يتحدثون ويتفاعلون ويحسون ، وإنما ينبغي أن نرى كل ذلك ونسمعه . إن التصور الكامل لجوهر الشخوص الفاعلة لا يبرزه سوى الممثل . يختزن الممثل في ذاكرته الانفعالية كثيراً من احتياطيات التطورات الحياتية الثرة ، التي تسعفه في كشف ما لم يقله كاتب الدراما ، واستيعاب لب الدور ونقله إلى مدارك المشاهد . وهذا يعني أن الممثل يجلي للمشاهد ما ظل خارج حدود نص العمل الدرامي . فالممثل المتيقظ لإبداع حالة درامية ، يقوم بفضل قوة خياله الخاص بإخفاء هذه الحالة ، ويحيلها إلى حالة «ذاتية» خاصة يعاني هو نفسه منها . ففي صيغة ستانيسلافسكي المشهودة حول الملابسات المفترضة والسحرية «ماذا لو» تعبر عن الشرط الضروري ، من حيث الجوهر ، لانتقال الممثل من الحالة الحياتية إلى الحياة المسرحية .

وقد كتب ستانيسلافسكي في توضيح خصوصية الفن المسرحي ، قائلاً : «تصديق تخيل الآخر والعيش في ظلاله بإخلاص ـ هذا شيء تافه حسب رأيكم؟ ألا تعلمون أن مثل هذا الاجتراح في موضوع غريب يكون غالباً أعقد من إبداع الاختلاق الخاص؟ نحن نعيد تشييد نتاجات كتاب الدراما ، ونكشف فيها عما هو

خاف وراء الكلمات : نحن ندخل إلى نص الآخر ، ونغوص في باطن النص ، ونبني علاقة مع الناس وملابسات حياتهم ، ونمرّر عبر ذواتنا المادة كلها الآتية من المؤلف والمخرج ، ونقوم ثانية بإعادة تشكيلها في دواخلنا . . ننعشها ونستكملها بخيالنا . نتقارب وإياها . . نعايشها نفسياً وفيزيائياً ، ونولّد في ذواتنا «صدق الأهواء» ، ونبني من حصيلة إبداعنا النهائي فعلاً حقيقياً مثمراً ، مرتبطاً بقوة بمقصد النتاج المسرحي الثمين ، نحن نبدع صوراً نمطية حية لأشواق الشخوص المتجسمة وأحاسيسها» .

الممثل يكون دائماً منفذاً ومبدعاً في الوقت ذاته . ومادة إبداع الممثل في افتراقها عن الفنون اللاتنفيذية ـ ليست غريبة عن مبدع اللون والصوت ، وإنما هي الممثل ذاته . . أعصابه ونفسيته وجسده وجبلّته وما شابه ذلك .

فن المسرح ، هو قبل كل شيء ، فن الفعل . وهو عياني على أعلى مستوى . وهذه العيانية تعبر عن قدرة المسرح على تجسيد دينامية الحياة عبر التمثيل الإجرائي للنزاعات المطروحة في النتاج المسرحي . ومع ذلك ـ كما يؤكد ستانيسلافسكي ، فإن الفعل في فن المسرح ليس هدفاً لذاته ، وإنما هو سبيل إلى تجسيد صور العمل المسرحي وأفكاره . إن إعادة التجسيد تعني اجتراح صورة مسرحية على أساس دور المؤلف والمعطيات النفسية . وهذه هي الهدف الآخير لفن الممثل . وفي المقدرة على إعادة التجسيم ـ كما يري ستانيسلافسكي تكمن ذروة فن الممثل ، أما مغزى متظمومته المعروفة ، وجدواها العملي فقد رآه في العثور على السبل المؤدية إليه .

قطعاً ، هذا لا يعني أن الممثلين ينجحون دائماً في إعادة التجسيم ، وأنهم يطرحون هذه المهمة أمامهم في جميع المنظومات المسرحية . ولكن ، وبدون شك ، فإن إعادة التجسيم تتطابق وطبيعة فن الممثل وجوهرها كثيراً . إن وضع

أسس لفن إعادة التجسيم ـ أحد أعظم منجزات المسرح الواقعي العالمي والروسي خاصة ، وقد دخل الممثلون الواقعيون العظام أمثال : شيبكن ، يرمولوفا ، ساليفتي ، ستانيسلافسكي ، خميليوف وشوكين تاريخ المسرح العالمي كبناة لشخوص مسرحية لا تتكرر ، وكفنانين رائعين في إعادة التجسيم .

في السيرورة الإبداعية لا تتوافر عناصر إعادة التجسيم في المسرح فقط . فالكاتب والرسام لا يمكنهما اجتراح صور مقنعة إذا لم يتلبّسا أفكار وأحاسيس وقناعات الناس ، والشخوص الذين يجسدونهم . أما الفنانون الذين يشتغلون في حقول أخرى ، فإن عناصر إعادة التجسيم تتبدى في احترامهم لأعمالهم .

المسألة في المسرح تمثيل بشكل مغاير . المهم هنا يتلخص في أنه لا يمكن فصل العملية الإبداعية عن النتيجة الموضوعية لهذه العملية ـ أي العرض التمثيلي . العرض التمثيلي ليس كتاباً ، وليس لوحة .

وبكلمات أخرى ، فهو ليس نتاجاً مكتملاً ، وإنما هو إبداع لا ينقطع ، ولن يحضر مكتملاً قط . وهذا يعني أننا لا نواجه مهنياً ، وإنمانواجه ممثلاً ـ فناناً ، ففي كل عرض مسرحي يتجسد ثانية وثانية ، وفي كل مرة يجترح صورة البطل أمام المشاهد مرة أخرى .

إشكالية إعادة التجسيد ـ إشكالية مركزية في فن الممثل . وهي ما تزال ـ حتى اليوم ماثلة بحدة غير عادية . وثمة اتجاه في المسرح المعاصر يسعى ـ مع الأسف ـ إلى تسوية الصور غير المتكررة للأعمال الدرامية المختلفة بإسلوب تلاعب مسرحي / افتراضي موحد . كان هناك حالات يتكرر فيها الممثل من مرة لأخرى في أدوار مُخَطَّط مختلف يخفي التباين بين أبطاله .

فن المسرح بطبيعته ـ فن جماعي . الصورة التي يجترحها كل مشارك في التمثيلية تأتي كجزء مكون من الصورة الموحّدة للتمثيلية . لكن جدلية الفن المسرحي الفريدة في أن الممثلين وغيرهم من المشاركين في التمثيلية يُخضعون الإبداع الفردي لأفكار إنشاء الفرقة ، ولا تذوب في الصورة الموحدة للتمثيلية كلها الجوانب الملموسة من صور الشخوص الفاعلة . الفرقة لا تعني ضياع الفرادة الفنية للمثلين اللاعبين في التمثيلية .

يرتبط الطابع الجماعي للفن المسرحي بظهور هيئة الإخراج كنوع خاص في فن المسرح . ونشأت هذه الهيئة كضرورة لتأويل محدد للكتابة الدرامية ، وتنظيم جهود الفرقة كلها لكشف القصد الموحّد وتنفيذه في التمثيلية .

ونحن الآن لا يمكننا أن نتصور مسرحاً حقيقياً بدون مخرج كمرشد فني له . ويعود ظهور المخرج كفنان مستقل في التفسير المعاصر إلى نهاية القرن التاسع عشر .

المخرج المعاصر ـ منظم التمثيلية ومؤديها . وتقع عليه مسؤولية المضمون الفكري للتمثيلية ، وكمالها الفني وتعبيريتها . وأهم وظائف المخرج ـ تنسيق فرادات الممثلين المتنوعين في إطار فريق فني موحد .

المخرج ـ منشيء التمثيلية ، لكن لا ينشئها لوحده . وحسب تعبير نيمروف ـ دانشينكو على المخرج أن «يتلاشى» في الممثلين . من الممكن أن «لا يتلاشى» فيهم ، لكن في جميع الحالات فإن الممثل هو الشخصية الرئيسية ، وهو حامل خصوصية فن المسرح .

المسرح ـ فن تركيبي . وهذا يعني أن فن المسرح يلتقي مع الفنون الأخرى ، ومما يقوى من أثره على المشاهد استخدام تقنية هذه الفنون ووسائلها التعبيرية . المسرح المعاصر بلا معنى إذا ابتعد عن الاستخدام العضوي للرسم

والنحت وفن العمارة والموسيقى وفن الديكور ـ التزييني . والمسرح عندما يستخدم الوسائل التعبيرية لأنواع الفنون المختلفة يخضعها لهدف إنشاء الوحدة الفنية للتمثيلية ، يعني أنه يسعى إلى أهداف مخصوصة مكتملة .

إن منبع الدلالة الأزلية والسحر اللافت لفن المسرح يتجذر في كونه يشكل إبداعاً خاصاً ـ يُجترح للمشاهد والقارئ والسامع ، أو كما يقال «لمستهلك» محدد . وخارج هذا التلقي لا يمكن للمسرح أن يعمل أو يتطور . ولكن في افتراق المسرح عن الرسم وصنعة السينما وغيرها من الفنون الأخرى ، التي يستقبل فيها المشاهد نتائج جاهزة من إبداع الفنانين ، فإن خصوصية التلقي الجمالي الجذرية في الفن المسرحي تتلخص في أن المشاهد لا يتعامل فقط مع إدراك الحصيلة الإبداعية ، وإنما مع الفعل الإبداعي ذاته .

ينتمي المسرح إلي تلك الفنون ، التي تترسخ في طبيعتها ضرورة إعادة الصياغة الإبداعية المستمرة . وخارج نطاق هذه الصياغة ، فإن الفن المسرحي لا يمكن أن يوجد على العموم ، وتكمن في هذه النقطة محدوديته المعينة : لا تحافظ التمثيلية على ذاتها كأثر ثقافي مادي ، ولا تترسخ وتحظى بالتعبير المادي المتشيء . حقاً ، من الممكن نسخ التمثيلية على شريط سينمائي ، ولكنها تفقد ملامحها الجوهرية وفتنتها . تعيش أعمال الفن المسرحي ما دام عرض التمثيلية مستمراً ، وما لم تنقطع سيروتها الإبداعية ، وتفنى مع موت منشئيها .

ومع ذلك ففي خصوصية الفن المسرحي هذه لا تتجلي محدوديته فحسب ، وإنما تبرز مميزاته الهائلة . فمهما بلغت النشوة التي تصيب متلقي الأعمال الفنية نتيجة أي نوع فني ، فإنها لن تستطيع استبدال المتعة التي يمنحها تلقي فن المسرح ، أو بكلام آخر ـ سيررة الإبداع الفني نفسها . المشاهد يمكن أن يشاهد

التمثيلية نفسها عدة مرات ، وكل مرة يتعامل مع ولادة إنتاج فني جديد . وفي هذا الأمر أحد أهم افتراقات التمثيلية عن الفيلم المسجل على شريط مثلاً . الحس الجمالي المتولد في المسرح يقوي بشكل خارق مشاركة المشاهد بشكل أكبر ، مما هو الحال في الفنون الأخرى ، ويستدعي عمل الخيال الإبداعي ، ويحوّل التلقي إلى إبداع ، ويضحي المشاهد مشاركاً إبداعياً في التمثيلية . لا يثير الممثلون في المسرح أحاسيس وأفكار محددة لدى المشاهد فقط ، وإنما يؤثر جو قاعة المشاهدين تأثيراً استثنائياً على الممثلين . فالتمثيلية المكتملة والنابضة جمالياً من حيث الجوهر ، يدشنها الممثلون بمشاركة مباشرة وصريحة من قبل المشاهدين .

يمثل المسرح الموسيقي مكانة مخصوصة في فن المسرح . وأقسامه هي :

الأوبرا والأوبريت والباليه . الأوبرا والأوبريت تنتميان لحقلي المسرح والموسيقى ، أما الباليه فتنتمي إلى ـ المسرح والموسيقى والرقص الجماعي .

العمل الأوبرالي ـ ما هو إلا تراكب البداية الموسيقية مع الدرامية . ونحن نعني بالبداية الدرامية ـ الحدث المتشكل من أفعال الناس (الشخوص الفاعلة) ، ومن الكلمات والأفعال والمكابدات ، التي تتصادم فيها المصالح والأهداف الحياتية . ونعني بالبداية الموسيقية ـ الموسيقى المتغلغلة في هذا الحدث ، التي ترافقه وتحركه وتعبر عنه . وعندما تلتحم الدراما بالموسيقى يتكون حدث درامي موسيقي موحد ، يكون جوهر العمل الأوبرالي .

البداية الدرامية ـ تقرّب الأوبرا من العمل الدرامي من أجل المسرح الدرامي ، فالبداية الموسيقية ـ مع الموسيقى ليست مخصصة للمسرح . وفي تاريخ الأوبرا تم التعبير عن هذا مراراً أثناء السعي إلى تقريبها من المسرح

الدرامي تارة (بناؤها حسب قوانين العمل الدرامي) ، وأخرى من الموسيقى المحض (تحويل الأوبرا إلى جملة من الأرقام الموسيقية) . المسرح الدرامي تحت الموسيقى ، من جانب ، والحفلة الموسيقية التنكرية من جانب آخر ـ هذان جانبان متطرفان في فهم طبيعة الموسيقى الأوبرالية .

تراكب الموسيقى والدراما في الأوبرا لا ينبغي فهمه آلياً . وكثيراً ما يقولون أن الأوبرا ـ هي موسيقى ومسرح في الآن ذاته . ولكن من خلال هذه الصياغة ، فإن البداية الموسيقية والبداية الدرامية تتراءيان في اتحادهما الخارجي المحض .

انصهار البداية الموسيقية والبداية الدرامية في الأوبرا يمنحها أفضلية لافتة أمام الفنون الأخرى . والأوبرا تعكس بشكل عياني ملموس أيضاً أفعال الناس ، مثلها مثل المسرح ، وتكشف بدقة وامتلاء كبير المعاناة الإنسانية ، مثلها مثل الموسيقى عامة . ويتم في اندماج هاتين البدايتين الاحتفاظ بجوانبهما القوية ، وتنتفي محدوديتهما النسبية . وعليه ، تمتلك الأوبرا جاذبية ذات قوة سحرية .

ويتلخص الفرق ما بين المسرح الموسيقي والدرامي في ذلك الدور الذي تلعبه الموسيقى في التحامها بالدراما ، وفي وظيفة الموسيقى في التمثيلية . وينشأ الفرق في أن الموسيقى في المسرح الموسيقي ، هي ـ أولاً ، تحمل في ذاتها مع الكلمة الفحوى الأساس للفعل ، وتكون التعبير الرئيس للدلالة الفكرية / الانفعالية ، وهي ـ ثانياً ، ذات مغزى في تطور الحدث .

الأوبرا ـ دراما ليست مسجلة بالكلمات فقط ، ولكن بالموسيقى كذلك . فإذا قارنا جميع اللقطات الموسيقية للتمثيلية الدرامية (التنفيذ في معزل عن التمثيلية) ، فإننا نكتشف المضمون الكامل للفعل .

ونحن لا يمكننا «سماع» مغزى التمثيلية الفكري، ولا «قراءة» العمل الدرامي. وتبقى صورها وخصوصية طبائع شخوصها الفاعلة غير واضحة. فإذا تخيلنا الأوبرا، ومن ثم تنفيذها من خارج الفعل بدون كلمات، فإننا من حيث المبدأ، وبالموسيقى وحدها يمكننا فهم مضمونها الأساسي، والوصول إلى تصور تطور الصراع والصور والشخوص والحركة وإنجاز الدراما .طبعاً، هذا التصور عن مضمون الأوبرا لا يكون كاملاً بشكل كافٍ. وعلى كل، فإن ما يسمى بالجانب البصري والأفعال الملموسة للشخوص، تبدو ذاتية وافتراضية وتقريبية. ومع ذلك يمكن فهم الدراماتورجيا الانفعالية للأوبرا في الأساس من موسيقاها فقط، مثلما نفهم مضمون النتاج السيمفوني غير المبرمج. استنتاج الفعل من الموسيقى - أحد أساسيات التجسيد المسرحي للنتاج الأوبرالي.

اندماج الموسيقى والدراما في الأوبرا، وتشكيل الفعل الموسيقي / الدرامي يتأتيان بفضل «موسقة» الكلمة (غناء النص)، وكذلك بفضل صدى الموسيقى ومسرح الفعل الدرامي في الوقت ذاته، اللذين يتم إدراكهما زمانياً، حيث يتناظران، ويندمجان في وحدة موحدة.

وفي سبيل أن تتحد الموسيقى والدراما في العمل الأوبرالي، عليهما أن «يتكيفا» تبادليا. والغناء لوحده في ظل موسيقى نص التمثيلية المسرحية لا يمكن أن يتحول إلى أوبرا. في الأوبرا يشاد الفعل الدرامي بشكل يستطيع أن «يستوعب» الموسيقى في ذاته، وتُكتب الموسيقى بشكل يمكنها من الانصهار في الفعل. ومن المتطلبات الخاصة للموسيقى والدراما في حالة التحامها أن تنبعث أشكال متنوعة من الدراما الموسيقية.

وتنتمي إليهما: الأغنية الفردية والإلقاء الغنائي في الأوبرا والفرقة

والكورس والمشهد الدرامي الموسيقي سريع التطور وغيرها . تتكشف في هذه الأشكال الأوبرالية طبائع الذوات الفاعلة وحركة الحدث . وتلعب البداية الصوتية عندئذ الدور الرئيسي . وثمة دلالة خاصة للأوركسترا التي ترافق المغنين ، وتخلق جواً انفعالياً للحدث ، وتعرّي التداخلات ما بين الشخوص الفاعلة ، وتسم مجرى الأحداث بطابعها . وهذا الهدف تخدمه منظومة الألحان الرئيسية (الثيمات الموسيقية القصيرة التي تصف هذا الشخص أو ذاك ، أو هذا الحدث أو ذاك ، وتتعالى كل مرة عند ظهوره أو ذكره) ، وكذلك التطور السيمفوني للموسيقى في الجوقة الموسيقية .

وفي الفن السوفياتي اكتسبت دلالة خاصة أوبريهات : بروكوفيوف وشوستاكوف ودزيرجينسكي وخرينيكوف وغيرهم من الملحنين ، التي وسّعت النطاق الثيمي ، وأثرت أشكال فن الأوبرا المعاصر .

الأدب بين الفنون الأخرى

يحتل الأدب مكانة خاصة بين ضروب الفن الأخرى . وقد اهتمت ولا زالت تهتم به مختلف القوى الاجتماعية ، وتستعمله كأداة للكفاح ووسيلة للتأثير الفكري على الجماهير ، ويلعب الأدب دوراً رئيسياً وفاعلاً في الصراع من أجل الإنسان وسعادته .

وقد أخذ الأدب يحتل المركز البارز في تطور الحركة الثقافية الفنية من القرن التاسع عشر وحتى الآن . وقد أثر ولا يزال على تطور ومسيرة الفنون الأخرى . وبديهي أن الفنون الأخرى تؤثر بدورها على بعضها البعض وعلى الأدب كذلك ، ولكن تأثير الأدب على الثقافة أبعد بكثير عن مجرد التأثيرات العادية المتبادلة بين مختلف ضروب الفن .

أصبح الأدب وطبق موازين كثيرة اللون البارز في الفن المعاصر ، ويعود ذلك ، أولاً : لأن الأدب يدرك ويلتقط نبض العصر بدقة مذهلة ، ويستجيب مباشرة لهبات روح الزمن . وتظهر فيه قبل غيره الأنماط والنماذج الجديدة التي ولدها تطور الحياة الاجتماعية ، كما يطرح القضايا الفكرية المستجدة . ووراء عجلته وبتأثير منه تسير وتتطور الفنون الأخرى . ومن منا لا يعرف التأثير الهائل للأدب الروسي الكلاسيكي على الرسم الزيتي ، والموسيقى والمسرح في القرن التاسع عشر . فقد قال كرامسكي بأن إبداع فيدوتوف أنما هو تجسيد لأدب غوغول في الرسم . ولم يكن بالإمكان ظهور الموسيقى البرامجية بمنأى عن الأدب وتأثيره . ثانياً : أن الذي يحدد الدور البارز للأدب وتأثيره على الفنون الأخرى هو ارتكاز الأخيرة على أساس أدبي ، مثال ذلك المسرح بشتى تفرعاته ، وكذلك الفن السينمائي . وعليه فإن تطور هذه الفنون لا يعقل بدون ربطها بتطور الأدب . ثالثاً : يبدو تأثير الأدب جلياً على الفنون الأخرى لفرضه

لموضوعاته وسياقاته على هذه الفنون . وكثيراً ما يحدث أن تكرر هذه الفنون سرد مضامين الأعمال الأدبية ، كما يحدث مع إنتاج الموسيقى ، والرقص الجماعي والرسم الزيتي والمسرح التي تجترح على غرار الأعمال الأدبية وتكرر سياقاتها . ونحن لا نستثني حدوث عمليات مغايرة ، ولكنها إن وقعت فلن تؤثر تأثيراً فعالاً على الأدب .

ومما يزيد من أهمية الأدب في عملية التطور الفني ، أن وسيلته التعبيرية ـ التصويرية هي الكلمة . وبما أن مجال الكلمة غير محدد فإن إمكانية الأدب في تناول الظواهر الحياتية من منظور فني واسعة جداً . لا توجد ظاهرة ما في عالم الأشياء ليس بالإمكان تصويرها ونقلها إلى العمل الأدبي إذا كان ذلك ضرورياً لخلق الصورة الفنية ، كما ينقل الأدب الحدث بحرية عبر الزمان والمكان ، وله القدرة على بث شتى خطوط السياق التي تستطيع أن تجمع فيما بين الوصف والسرد والحوار .

ويمتلك الأدب بفضل الكلمة القدرة على استغلال الوسائل التعبيرية التي تتصف بدقة إيراد المفهوم في النسيج الفني ، وربط هذه الوسائل بتصوير الظواهر الحياتية الملموسة . وينقل الأدب فكرة الأديب بواسطة التعبير المباشر بالكلمة ، ويستخدم الكاتب هذه الوسيلة لتضمين الأفكار الفلسفية والمقدمات الغنائية في السرد الأدبي . فالأدب يرتبط ارتباطاً مباشراً أكثر من غير ه من الفنون الأخرى بالفكر والفلسفة ، كما أشار بذلك هيغل ، الذي وضع يده ولو من منطلقات مثالية على إحدى أهم المميزات النوعية للخلق الإبداعي : التشديد على البداية التحليلية والذهنية .

ويرتبط بالكلمة يسر الأدب وسهولته بالمقارنة مع الفنون الأخرى . والحقيقة أن لغة الأدب ليست لغة الكلام العادية ، وحيث تشمل لغة الأدب الفنية على

أشكال متنوعة من الاستعارات ، وشتى ضروب المجاز مما يجعل الكلام أكثر تعبيرية ورونقاً . ومع كل هذا فإن استيعاب لغة الأدب لا يشكل عقبة كأداء كتلك التي تواجه اتقان الوسائل التعبيرية للفنون الأخرى . ولكن للأدب صعوبات مغايرة منها على سبيل المثال :

خواص الترجمة الفنية . لا تحظى اللغة في الأدب على الصقل والكمال فحسب ، بل تبدو لنا جميع إمكاناتها الداخلية . فالأديب يستخدم الكلمة كوسيلة تصويرية ، وكتعبير عن الفكر ، وكذلك كعنصر للتأثير الوجداني . وقد قال غوركي أن الأديب لا يكتب بريشته فحسب ، بل يصقل الكلمات ويزوقها . وهو على خلاف الرسام الذي يصور الإنسان بلا حركة ، أنه يرينا أناسيه في حركة دائبة ، وفي عمل ومصادمات لا حصر لها فيما بينهم ، وفي صراع الفئات والمجموعات والأفراد .

أن إبراز التلوين التعبيري للغة وبناء أنساق الصور الأدبية ـ الفنية ، التي تعكس الحياة الواقعة وتعبر عن فهم الأديب وتقييمه ، إنما هو الأساس في بناء الصور ذات القوة الفنية الكبرى ، بحيث تبدو هذه الصور وكأنها خارجة عن نطاق «قشور» اللغة المنطوقة ، بعد أن تحولت إلى صور «مرئية» . ولما كان الأدب يستخدم الوسائل التعبيرية والبيانية العينية مثل التشبيه ، النعت ، والهزل ، والمجاز ، والاستعارة والمرادفات والإيضاحات وغير ذلك فإنه ينقل أدق أحاسيس العالم الروحي ـ الباطني للإنسان ، ويرسم الطبيعة ، ويقص لنا مسيرة حياة الناس والشعوب .

ولقد أشار برنارد شو بفطنة بالغة إلى أن الأدب المكتوب يتميز «بحدودية معنية» لأنه لا يستطيع استخدام كل إمكانيات اللهجة المنطوقة ، حين أوضح قائلاً : «مع أن للفن المكتوب قواعده الموضوعة بدقة متناهية

إلا أنه غير قادر على نقل نبرات الكلام ، لأن هناك ـ على سبيل المثال ـ خمسين طريقة لتلفظ كلمة نعم وخمسمائة طريقة لكلمة «لا» ولا توجد سوى طريقة واحدة فقط عند الكتابة» .

هل يدور الحديث هنا بالفعل عن إمكانيات الأدب؟ يبدو أن لا . صحيح أن هناك طريقة واحدة لكتابة نعم أو لا من حيث قواعد اللغة ، وليس الأمر كذلك من حيث المعنى الفني . فالأدب يمتلك من حيث الدلالات الفنية ثورة لا تحصى من وسائل التعبير عن شتى الأحاسيس والأفكار . إن الإمكانيات البيانية والتعبيرية للأدب غير محدودة ، وهي تمكنه من الإحاطة الشاملة بظواهر الحياة ، وهذا غير ميسور للفنون الأخرى .

يقدم غوركي في روايته «الأم» لوحة رائعة للعلَم ، حيث يشبهه بطير باسط جناحيه الكبيرين فوق الجمهور : أحياناً يغطي الجمهور بهما ، وأحياناً أخرى يقبضهما فيجذب الناس ويضعهم تحت لوائه .

هذه صورة من أبدع صور الرواية ، لم تستطع المسرحيات الموضوعة على أساس الرواية ، ولا الأفلام ولا شروحات الرواية أن تنقل العلم ـ الطير . وهذا بديهي ، فالقارئ يدرك ويتمثل الصورة التي صنعها الأديب ، أما المسرح والسينما فتضفيان على هذه الصورة شكلاً ظاهرياً عينياً ، يجعلها أكثر تقريرية .

أن مشهد جنازة أكسينا في رواية شولوخوف «الدون الهادئ» ينتهي بوصف أحد المناظر الطبيعية : «يبدو وكأنه قد فز من نوم عميق ، فقد رأى حين رفع رأسه سماء قاتمة وقرص الشمس الأسود اللامع والقاتل للنظر» ، ويخلو فيلم المخرج غيراسيموف «الدون الهادئ» من هذه الصورة . وقد تجنب الرسام فيريسكي تصوير المشهد في رسوماته التوضيحية للدون الهادئ . فعرض هذه

الصورة على الشاشة سيتحول إلى إيضاحات خارجية ليس بإمكانها نقل أفكار وأحاسيس غريغوري ، وكذلك أدق نبضات روحه كما جاء في الرواية .

فالشمس القاتمة في الرواية عبارة عن استعارة ، أما المنظر الطبيعي الذي وراءها فيمكن استلهامه .

أما بخصوص السينما أو الرسم فيتعين في هذه الحالة تجسيد الصورة مادياً وعينياً مما يؤدي إلى التلفيق . ولذا فإن امتناع غيرا سيموف وفيريسكي عن تصوير المشهد المذكور بوسائلهما التعبيرية له ما يبرره .

تشكل القصيدة الشعرية جواً تعبيراً خاصاً في الأدب . وتتميز اللغة الشعرية بالترتيب الإيقاعي الصارم ، ويحظى بيت الشعر على تعبير صوتي خاص بفضل استخدام القافية ، والجناس والترجيعات الصوتية وغير ذلك ، وينفرد الشعر أكثر من النثر باللغة المجازية المكثفة .

يقسم الأدب عادة إلى ثلاثة أجناس : الملحمي والدرامي ، والغنائي ، ويعكس الأدب الملحمي الواقع بشمول وإفاضة وبكل الأبعاد . ويرينا الشخوص الإنسانية على خلفية حياتية عريضة ، في الأوضاع التي تحيط بها ، وترغمها على العمل والحركة ، فالأعمال الملحمية ذات سياقات دائماً ، يدور فيها الحديث عن المصائر الإنسانية برمتها أو عن مراحل محددة (تامة) من مسيرة حياة الأبطال ، وينشد الأدب الملحمي نقل العالم الموضوعي كما هو . لذا ، فإن الوصف والسرد يلعبان الدور البارز في الملحمة .

نتعرف على الأدب الملحمي عبر ضروبه المتعددة . وتحتل الرواية بوصفها الشكل الملحمي الواسع النطاق المكان الرئيسي والبارز بين ضروب الأدب الملحمي . هذه الرواية التي قال منظرو وممارسو المدرسة التجديدية الحداثية

(المودرنيزم) بأفولها . وفي واقع الأمر أن أنصار الاتجاه المعروف باسم «الرواية الجديدة» يعارضون من حيث المبدأ الرواية كلونٍ أدبي ، قاصدين بذلك التصوير الواقعي لشرائح عريضة من الحياة الاجتماعية المعاصرة ، والمنازعات الاجتماعية الحادة ، واستبطان الحياة السيكولوجية العميقة للشخوص العصرية ، وقد أشار أراغون ، وبحق إلى أن مصطلح «أفول الرواية» موجه ضد الواقعية .

أما في الأدب الغنائي فتنكشف الشخوص والطبائع البشرية عبر المعاناة ، والحالة الجوانية للمؤلف . أن الأدب الغنائي بالمقارنة مع الأدب الملحمي أكثر ذاتية ، بمعنى أن النقل الأساسي يقع على المعاناة الفردية .

ويطرح الأدب الغنائي نفسه عبر البيئة المحيطة بالإنسان وتظهر عليه ملامح العصر ، ولذا فإنه يحمل عادة سمات نمطية من سمات الزمن ، والقومية والأرض والوطن وغير ذلك .

وفي كثير من الأعمال تتلاقى وتتحد بعض ملامح الأدب الغنائي والملحمي ، فيكون النتاج الجديد خليطاً من اللون الغنائي ـ الملحمي . ونجد ذلك في بعض المطولات والبالاد .

أما الدراما فهي لون أدبي متميز يعيد صياغة الأدب لعرضه على شاشة المسرح ، والمعروف أن الدراما الكلاسيكية لا تتضمن كلام الراوي (إذا استثنئياً ملاحظات المؤلف) .

ويتم كشف الشخوص هنا عبر الكلام المباشر (الديالوج والمونولوج) . ويكون للكشف الفعلي للشخوص والنزاع الصريح في السياق المغزى الرئيسي في الدراما . وغالباً ما تستخدم الدراما الحديثة صوت المؤلف وفي أفضل

المسرحيات تمتزج ملاحظاته ومناجاته عضوياً في النسق التعبيري للنتاج الفني ، وتصبح ذات فعالية وتأثير بالغ . وأهم الوان الأعمال الدرامية الرئيسية ، وهي : التراجيديا ، والكوميديا ، والدراما بمعناها الضيق (وتسمى أحياناً بالدراما الحياتية أو مجرد مسرحية) .

أن الملحمة والغناء والدراما أجناس أدبية تشكلت منذ زمن بعيد ، لكن هذه الأجناس بكاملها وبمختلف ضروبها التي تظهر عبرها ومن خلالها متغيرة تاريخياً ، فهي تفقد بعض خواصها النوعية حيث تظهر وتثبت خواص جديدة غيرها وهكذا .

أن تنوع وسائل خلق الصورة الفنية في الأدب هو لخدمة الشمول والإفاضة في تصوير الحياة . ويمكننا سحب تعريف ستندال الشهير للرواية والقائل بأنها مرآة قائمة على طريق عريض ، على الأدب بأسره ، وليس الأدب أوسع وأعمق تصويراً للحياة فحسب ، بل هو الأداة الهائلة للولوج إلى أغوار الحياة ، والتأثير على شتى جوانبها ولا سيما على تكوين الشخصية الإنسانية .

ولما كانت الكلمة هي أساس الأدب ، فإن الأدب يتفوق على الفنون الأخرى من جهة ، ومن جهة أخرى تصيبه بعض الهنات من جراء ذلك ، فبينما يتسم بسعة الشمول ودقة المفاهيم يفقد في الوقت نفسه عينية التصوير الفني .

ولا يستطيع الأدب كما هو الحال بالنسبة للرسم أن يعبر بوضوح ومباشرة عن كمال وجمال العالم الحسي ، وفرادة الانطباعات العينية . ولا يملك إمكانات النحت والرقص الجماعي لنقل انسجام ومرونة الجسم الإنساني .

وليس بإمكانه أن يكشف بعمق ودقة عن حالة الإنسان الروحية كما تفعل الموسيقى .

ولما كان الأدب محدود الإمكانيات فغالباً ما يتحد مع الفنون الأخرى التي بدورها تكمل التأثير الغني للأدب ، وتساعد على استعراض أبطاله ، وكذلك تصوير مكان الفعل والعصر وغير ذلك بصورة عينية واضحة . وهكذا ، فإن الأدب لا يثري الفنون الأخرى فحسب ، بل يكتسب هو الآخر بدوره منها بعض الثراء .

فن الصنائع

فن الصنائع ـ هو العالم المادي الكلي ، الذي يجترحه الإنسان بوسائل التقنية الصناعية طبقاً لقوانين الجمال و الانتفاع .

لقد انتهت مرحلة تطور المهن الحرفية ، التي واكبت عمل الصانع المحترف ، التي كان يقوم الشخص الواحد فيها بعملية التجهيز وينجز التصنيع بمفرده . أما اليوم فصناعة أي شيء ، إنما هي إنتاج عمل العديد من الناس من شتى الاختصاصات المهنية : عمال وتقنيون ومهندسون ومصمّمون . . .إلخ ، حيث نشهد ظهور التخصص الضيق لكل فرد من المساهمين في عملية تصنيع الأشياء والمواد . وهذا الأمر يهدد بتدمير شمولية القوى الروحية والإبداعية للشخصية من جانب ، وبفقدان القيمة الفنية للمواد المصنعة من جانب آخر .

عجلت الصناعة عملية تجهيز الأشياء وجعلتها جماهيرية . وحلّ الاستهلاك الغزير لإنتاج البضائع الممهورة بالأختام محل صناعة المعلم الماهر .



وتوقف الإنتاج عن أن يكون مادة للزينة ، كما توقف من أن يكون مادة للترف ، لأنه لا يحمل في طياته بصمة فرادة صانعه . وعندها حضر الفنان المخطِّط للقيمة الجمالية والتأنق الفني لإسعاف المصمم المخطِّط لجدوى المادة والانتفاع بها . وأخذ ولوج الفنان إلى الانتاج يشمل جميع المجالات بما في

ذلك تجهيز السيارات وأجهزة الراديو ، وكذلك العُدد والماكنات وصناعة أدوات الإنتاج ، حيث بدأ اندماج عاصف ووطيد ما بين البداية الجمالية والنفعية الوظيفية في مجال الصناعة ، وأخذ البحث عن أشكال المفيد والمريح يتآزر مع البحث عن المعبّر والجميل .

وشرع عالم التقنية المعاصرة في تغيير تصورات الإنسان عن الجمال . وقد فطن مارك غالاي الطيار الخبير إلى فكرة حاذقة حول طبيعة جمال الطائرات : (شاهدت طائرات غاية في سذاجة مظهرها ، كما رأيت طائرات أخرى رائعة جداً . وبهذا الخصوص لاحظت أن منظر الآلة الجميلة المتناسقة يشير إلى أنها تحلق عادة بشكل جيد . ويظهر من اللحظة الأولى أن هذه السنَّة الغيبية ، كما أظن ، لها تفسير عقلي تام : المسألة هنا ـ كما تتبدى ـ تجري عكس ذلك : ـ فالآلة الطائرات الجيدة تبدو في تصورنا «رائعة») .

جاء فن الصنائع بالمعنى المعروف حصيلة التوسع الحاد في مجال الفن التطبيقي والتزييني ، ونتيجة نفاذ علم الجمال إلى التقنية ودخول الفنان إلى حلبة الإنتاج .

وسبق أن أشار لوناتشارسكي إلى الاتحاد المتين ما بين الصناعة والفن ، بقوله : « مهمة الصناعة ـ تغيير العالم بحيث يستطيع الإنسان أن يلبي حاجاته بشكل أفضل . فالإنسان بحاجة إلى العيش بقوة وسرور وبهجة . . . إذا افتقد الإنسان حرية الإبداع ، فإن يفقد اللذة الفنية ـ فتصبح حياته كئيبة . . . المهم أن لا يكون الغذاء للشبع حسب ، وإنما ينبغي أن يكون لذيذاً أيضاً ، فالأهم أن

تكون مادة العيش ليس فقط معقولة وذات فائدة ، وإنما تكون مفرحة وممتعة . نقول هذه الكلمة بدل كلمة «الرائع» التي ما تزال تبدو لغزاً» . . . ينبغي أن يكون المعطف بهيجاً ، وأن يكون الأثاث رشيقاً ، وأن تكون أدوات الطعام بهية ، وأن يكون السكن ممتعاً . . مهمة الصناعة / الفنية الجبارة تتلخص في العثور على أسس للسعادة بسيطة وصحية ومقنعة ، واستخدامها في الصناعة الآلية المتعاظمة بشكل أوسع وأوفر لبناء سبل العش والحياة . واليوم لا نعثر على حقل واحد من حقول الصناعة يمكن أن يستغني عن التصاميم الفنية .

أصبح اللون العامل الرئيس في الفن الصناعي ، الذي يشكل الوسط الإنتاجي ويحدد مستواه الجمالي . فهو يستخدم في مخرجات الإنتاج ، مع الأخذ في الاعتبار منجزات العلوم الأخرى . (الفيزيولوجيا والسيكولوجيا وعلم الجمال) وتجارب الفن .

وتقول تجربة الفن أن اللون والشكل والغرض من المادة كل لا يتجزأ ، فاللون يمكنه أن يجمّل نوعية المادة الوظيفية والجمالية أو يسيء إليها . وكانوا ـ حسب تعبير الرسام الفرنسي البارع فيرناند ليجي ـ يطلون الأوساخ باللون كي يتم أخفاؤها . والآن أضحت مسائل الإنجاز التلويني لهذه المدخلات تجري بشكل كلي ، وأصبحت منظومة : «الإنسان ـ اللون ـ المكان» تدرك في وحدتها الكلية . وبدأ اللون يدرس في اندماجه مع الصوت والإضاءة والهواء والشكل كعنصر أساسي مهم من عناصر المناخ السيكولوجي .

لا تجعل الصناعة الفنية شكل الإنتاج مقبولاً ومعقولاً هيكلياً حسب ،

وإنما تحيله إلى شكل معبر وانفعالي ومدرك فنيّاً . يسعى الفنان ـ المصمم إلى ابتكار منتجات وأدوات عمل تنطوي ـ كما أشار ماركس ـ على كفاءة : «التعامل مع الإنسان بإنسانية» ـ يعني أنها تمتلك قيمة جمالية إلى جانب منفعتها . والإنسان حينما يستخدم هذه الأشياء ، فهو يستجلي ذاته نفسها في العالم الذي ابتكره ؛ مما يمنحه لذة جمالية عميقة .

تداخل الفنون

تداخل الفنون

لا تنشأ أجناس الفن وتتطور في الثقافة الفنية ، في كل بلد وفي كل عصر ، بشكل منعزل ، وإنما تعيش في تواشج مع بعضها البعض كمنظومة موحدة نتيجة مقتضيات اجتماعية وجمالية .

ونعني بالمنظومة تلك الروابط والتعالقات التي تقوم بين الفنون في الحياة الفنية ذاتها . ومنظومة الفنون هي تعبير عن مجمل التطور المتشابك وغير المنعزل لجميع الفنون تحت تأثير حاجات الحياة الاجتماعية ومهماتها في بلد محدد وعصر محدد .

يتبدى تطور الفن كمنظومة ، تجمع الأجناس المفردة كلها ، في تنوعه وتشعبه . ويجري التغير على أجناس الفن تحت تأثير تطور الحياة المجتمعية ومتطلبات العصر ، وبالإرتكاز إلى الملابسات الملموسة تتدرّج بعض الأجناس إلى المراتب الأولى ، بينما يفقد غيرها دلالته البارزة . ويؤدي تداخل الفنون إلى «تبادل» المنجزات والخصوصيات وإحداث مناسبات متآزرة .

كل فن من الفنون وديعة ثابتة لا تتكرر في التطور الفني للإنسانية ، وعليه فلا يمكن لأي منها أن يندثر مع تطور المجتمع . قد تنفنى بعض الألوان والأساليب ، وقد تأتي بعض الأوقات تفضمحل بعض أجناس الإبداع ، ويتم «تناسيها» تجاوزاً . لكن لا يمكن لأي فن أن يتلاشى ، لأن الفنون حاجة ملحة للناس . ولهذا الأمر فهي كلها أزلية لا تموت ، ما دام هناك مجتمع إنساني لا يتوقف عن الحراك إلى أمام .

أما فيما يخص نشوء أجنس جديدة ، فهذه ظاهرة طبيعية في التطور الفني . ففي منظومة الفن وانطلاقاً من تطوره الدائم «تتبرعم» باستمرار فروع جديدة ، وأحياناً أجناس جديدة ، ويتسع تنوع الفنون ، ويتزايد ثراء أشكال الإبداع . وكلا اتسعت الإمكانيات وكانت أفضل لازدهار الثقافة الروحية ، والتطور الشامل للإنسان في هذا المجتمع أو ذاك ، فإن تنوع الفنون يكون واضحاً ، وتنهض ركائز أرحب اللازدهار ، وخلق التربة الصالحة لظهور أجناس جديدة للنشاط الفني .

وعصرنا هذا من أكبر العصور ملاءمة لبروز فنون جديدة . ويرتبط هذا بالنمو العاصف للتقنية ، التي تبدع المقدمات الخصبة للإمكانيات الفنية الجديدة ، ولتطور الوعي الإنساني ، والنفسية البشرية وحاجات الناس الفنية .

إن ظهور السينما والتلفزيون ، وتطور فن التصوير الفوترغرافي والتجارب في حقل الموسيقى الملونة ، واستخدام الشاشات المتعددة في حفلات المنوعات الموسيقية وتوسيع مجال المشاهدات والعروض الجماهيرية ، وتطور التصاميم الفنية ـ هذا كله يطرح مسألة انبعاث فنون جديدة .

لكن ، ليس لكل ظاهرة فنية مستحدثة الحق في أن تدعي الجدّة في الفن ، وتصبح كما تدعي . فعلى سبيل المثال فإن الموسيقى الملونة ما تزال في طور التجارب المخبرية ، مع أنها قد تجد لها مكاناً في مجال الديكور والتزيين والتصميم ، لكنها لا تمتلك حتى الآن المقدمات الجمالية الكاية لتصبح فناً مستقلاً ذا دلالة «احتفالية موسيقية» ، لأن (الموسيقى واللون لا يمكن أن يتراكبا خارج الأساس المادي والحلقة الوسيطة) . كما لا يشكل الديزاين فناً مستقلاً بذاته . فهو ليس سوى مجال من حقول فن الديكور التطبيقي ، وهو نهج للتغلب على الهوة (بلوغ الوحدة) ما بين الجمال والفائدة في الصناعات المعيارية للإنتاج الصناعي المعاصر .

وبالفعل فنحن نتفق على اعتبار السينما والتصوير الفوتوغرافي الفني من الفنون الحديثة التي استطاعت أن تحتل مكانة متينة في الممارسة العملية . ولا نستبعد أن توجد بعض أشكال الفنون الجديدة الآن قيد مرحلة التكوين .

إن ظهور أي فن من الفنون الجديدة لا يعني عادة إضافة عضو آخر إلى «العائلة» الفنية ، إذ نادراً ما يحدث تغير نوعي في التعالق بين الفنون يؤثّر على المنظومة بأسرها . ويحصل هذا لأن الفنون في الممارسة العملية الفعلية تتواجد في حالة تعالق وتداخل . إنها تثري بعضها بعضاً ، وتتبادل مع بعضها البعض «المنجزات» والمكتسبات وسواها . وخصوصية كل فن منها يستقيم في نهاية المطاف جراء تأثيرات منظومة الفن بأجمعها .

نتوقف عند التعالقات المتداخلة ما بين جنسين ملموسين في منظومة الفن ، وهما : المسرح والسينما .

أدى ظهور السينما إلى عمليات جوهرية في الفنون البينيّة المختلطة ، لا سيما في حقل المسرح . وتداخل هذه الفنون كان ذا أهمية بالغة في تطويد كل جنس منها .

لقة تحولت السينما من التجربة التقنية أو من مشاهد الحفلات الجماعية الإمتاعية ، مهما بدت في لحظة تشكلها ، إلى فن حقيقي قادر على خلق إنتاج يوازي روائع الثقافة العالمية ، حيث وجدت التحولات الجذرية المعاصرة فيها تعبيراً فنياً واضحاً بيّناً . وفي مسار تكوين السينما اغتنت بمنجزات الثقافة المسرحية ، ومن بينها المهارات التمثيلية والإخراجية . وهذه المنجزات ظلت تؤثر على السينما فيما بعد .

ومع ذلك فإن تأثير المسرح على السينما في مرحلة التكوين والتطور لم يكن إيجابياً حسب ، وإنما كان سلبياً أيضاً . وثمة حالات في

التصوير السينمائي تذكّر الأفلام السينمائية فيها بالتمثيلية المسرحية الملتقطة على شريط . ولا أشير هنا إلى نقل التمثيليات إلى الشاشة ، فهذه قضية مفيدة ، لكن أعني السينما التي لا تحظى بإنتاج مستقل عن فن المسرح ، ويكون عملها إعادة إنتاج واتجار بالفن المسرحي بواسطة السينما : أي الأفلام التي لم تستخدم الإمكانيات الخاصة بالسينما للأغراض الفنية ، بما في ذلك وسائل التصوير السينمائي والمونتاج المتنوعة .

يعتبر البعض التعمق في خصوصية السينما ، وكأنه تجلٍّ للشكلانية . ونتيجة لذلك أخمد المسرح أحياناً السينما ، وأضاعت السينما شيئاً من خصوصيتها .

وضمن المحافظة على خصوصية السينما وتقويتها طر أرباب السينما في السنوات الأخيرة أفكاراً للاستغناء عن درامية الفيلم ، والتخلي كلياً أ جزئياً عن السياق وتعزيز البداية الدينامية / التشكيلية في الفيلم . ولا يدور الحديث هنا على الدرامية كما هي (يعني تطور الصراع السياقي) ، فالسينما بدون هذه الدرامية بلا معنى مثلها مثل المسرح ، وإنما يدور حول النقل الآلي لأدوات المسرح الدرامي في حالة عدم تقييم الإمكانيات الخاصة بالسينما .

عندما تحولت السينما إلى فن مكتمل ، أخذت بدورها تؤثر على المسرح . واتضح هذا قبل كل شيء في تأِير مبادئ السيناريو الدراماتورجي على المسرح الدرامي . فالمعمار المتكامل المتعدد الأحداث ، والمونتاج واختزال الحوار والتدفق (في لوحات الماضي والاستذكارات والأحلام وغيرها)«والمخططات الكبرى» (إبراز تفاصيل الأحداث) و «أصداء» أفكار البطل (بمعاضدة محرّك وعبر المسمّع وما شابه ذلك) ـ كل هذه وغيرها من الوسائل أصبحت عادية في

الدراما المعاصرة ، وكلها جاءت إلى المسرح من السينما .

إن تأثير السينما على المسرح أثرى إمكانيات الأخر ووسع نطاقها : تصلبت دينامية الحدث ، وأتاح للمسرح حرية الانتشار في الزمان والمكان ، ونقل إليه ملامح جديدة وإدراك فاعل للحياة ، كما صعّد من دلالة اللعب «الصامت» في مجمل وسائل الممثل التعبيرية .

ومع ذلك كان لهذا التأثير عواقب سلبية ، منها : فقدان المونولوج ومشاهد التنّسمات الواسعة ، وموازئيكية المعمار وتهشيمه . وأحياناً يصبح هذا التأِير مادة للاستمتاع السطحي الهش ، وموضة خاوية . وقد تتحول بعض «الابتكارات» المتحمسة إلى معايير للتمثيلية المعاصرة .

يسعى المسرح وهو يغتني بإنجازات السينما إلى مقاومة مسخه وهدم خصوصيته ، كما يرنو إلى توسيع وتطوير الخصائص الفنية التي تشكّل وضعه الاستثنائي وتخدم فرادته .

وهكذا ، فإن سيرورة الإخراج تفتقت عن العثور على أدوات لتمتين الاتصال المباشر ما بين الممثل والمشاهد ، وتحفيز إدراك المشاهد لجذبه إلى مسرح الفعل بفاعلية . وهذا يتم جزئياً بتبديل مساحة اللعب وغير ذلك من الوسائل .

ثارت حوارات عديدة حذّر فيا بعض أساطين ومحبي السينما من فناء المسرح كفن لقدامته ولزوال عصره . واتضح الآن للجميع أن المسرح يمتلك قيمة جمالية عالية لا تتكرر (مرتبطة إلى حد ما بالإبداع «الآني» للمثل ، وتأثيره المباشر على المشاهد) ، والمسرح قادر على تحمل المنافسة مع أي فن آخر . لكن ما من شك ، أن ظهور فنون جديدة يؤثر دائماً على تطور الفنون

المتداخلة ، لأن جميع الفنون تتطور في تواشج متبادل وتأثيرات متبادلة . وعلى غرار مثال السينما والمسرح رأينا أن هذه التأثيرات قد يكون لها دلالة إيجابية أو سلبية ، بقدر ما تؤدي إلى توسيع الحدود وإثراء وسائل هذا الفن أو ذاك ، أو إلى مسخ خصوصية واستبدال صفاته بأي فن آخر .

وهذا ما نعثر عليه في حالة تداخل الرسم الزيتي والتصوير الفوتوغرافي . . . السينما والتلفزيون . . . البالية والمسرح الدرامي وغير ذلك . هذا قانون عام يشمل تداخل جميع الفنون : تأثيراتها على بعضا البعض تثري كل واحد منها ، ما دام هذا التداخل يجري على أسس خصوصية كل جنس من الفنون ، ويتحول إلى تأيِر غير فني عندما يقهر هذه الخصوصية أو يستبدلها بغيرها .

مسرد الموضوعات

- العمارة - architektonike بالإغريقية ، architectura باللاتينية ، architcture بالإنجليزية .

- النحت - sculpture باللاتينية ، sculpture بالإنجليزية .

- الديكور - decorare باللاتينية ، deccor بالفرنسية .

- الرسم - painting بالإنجليزية .

- الغرافيك - graphicos بالإغريقية ، من الفعل graphko بمعنى أكتب ، أرسم ، graphiqueبالفرنسية .

- الموسيقى - musica باللاتينية ، مأخوذة من musa الإغريقية ، وتعني آلهة الفن والشعر ، music بالإنجليزية .

- الرقص الجماعي - مكونة من دمج كلمة choreia الإغريقية ، وتعني الرقص ، و graphko وتعني أكتب .

- التصوير الفوتوغرافي - مكونة من دمج كلمة photos الإغريقية ، وتعني الضوء ، graphko وتعني أكتب .

- السيرك - مأخوذة من الكلمة اللاتينية Circus ، وتعني الدائرة .

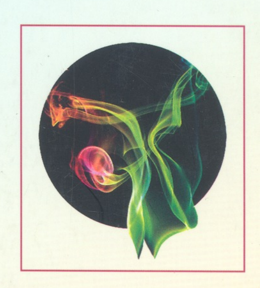
- الإستراد - مأخوذة من الفرنسية estrade .

- التلفزيون - مكونة من دمج الكلمة الإغريقية tele ، بمعنى عن بعد ، والكلمة اللاتينية visio وتعني الرؤية .

- السينما - cinema بالإنجليزية ، cinema بالفرنسية .

- المسرح - theatre بالإنجليزية ، theatre بالفرنسية .

H U S S A I N   G U M ' A



ترجمة د. حسين جمعة

تداخل أجناس الفن



Designed By Yousef SARARA
E-mail : Yosaraireh@hotmail.com